



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술경영학 석사 학위논문

박현기의 초기 작품에 나타난
탈평면적 경향에 대한 연구

2018년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영 전공
정 해 선

박현기의 초기 작품에 나타난 탈평면적 경향에 대한 연구

지도교수 정 영 목

이 논문을 미술경영학
석사 학위논문으로 제출함
2018년 8월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영 전공
정 해 선

정해선의 석사 학위논문을 인준함
2018년 7월

위 원 장 윤 동 천 (인)

부위원장 김 진 아 (인)

위 원 정 영 목 (인)

국문초록

본 논문은 박현기(1942-2000)의 1974년부터 1985년까지 제작된 초기 작품을 중심으로 분석한 연구이다. 박현기는 ‘한국 비디오 아트의 선구자’라고 불리며 미술사적으로 중요한 위치에 있음에도 불구하고, 그에 대한 연구는 비교적 적게 진행되었으며 연구의 범위 또한 ‘비디오 작업’ 부분에 편중되어 있었다. 이에 따라 박현기의 작품세계에 대한 해석의 범위를 넓히고자 연구를 시작하게 되었으며, 그의 작품세계 중에서도 비디오뿐만 아니라 오브제, 환경, 행위와 같은 다양한 탈평면 미술 경향을 시도해 보았던 1974년부터 1985년까지의 초기 실험 단계에 집중했다.

이를 위해 먼저 박현기 작품의 형성 배경이 되는 1970년대부터 1980년대까지의 한국미술의 상황에 대해 살펴보았다. 앵포르멜 이후 1960년대 말 한국화단에서는 회화라는 평면에서 벗어나 새로운 미술을 수용하고자 하는 움직임이 시작되었다. 본격적으로 1970년대부터 몇몇 실험적인 소그룹들에 의해 오브제, 환경, 행위 등의 탈평면적 미술 경향이 새롭게 시도 되었고, 그러한 경향은 1980년대까지 이어졌다. 그리고 1970년대 초중반부터 대구화단에서도 《대구현대미술제》를 중심으로 미술의 탈평면적 경향이 새롭게 모색되기 시작하였는데, 이는 1980년대까지 이어져 대구를 기반으로 초기 시기 작가 활동을 한 박현기에게 영향을 미쳤다.

이러한 배경을 바탕으로 본문에서는 1974년부터 1985년까지의 박현기의 초기 작품을 크게 세 가지 경향으로 나누어 살펴보았다. 작품이 제작된 시기 순으로 오브제, 환경, 행위에 해당하는 작품을 면밀히 살펴봄으로써, 결과적으로 박현기가 말하고자 했던 ‘불완전한 지각과 인식에 대한 문제’에 대해 고찰해 본 것이다. 따라서 본 연구는 박현기의 작품세계를 보다 다양하게 고찰해보았다는 점에 의의를 두고자 한다.

주요어 : 박현기, 탈평면적 경향, 오브제, 환경, 행위, 대구현대미술
학 번 : 2016-21349

목 차

국문초록	i
제 1 장 서론	1
제 1 절 연구 배경 및 목적	1
제 2 절 연구 내용	2
제 3 절 선행 연구	3
제 2 장 박현기의 작품 형성 배경	6
제 1 절 1970-80년대 탈평면적 경향	6
1. 오브제	11
2. 환경	16
3. 행위	20
제 2 절 대구미술과 박현기	25
1. 1970-80년대 탈평면적 경향	25
2. 박현기의 활동	30
제 3 장 박현기의 초기 작품 분석	36
제 1 절 오브제	36
제 2 절 환경	44
제 3 절 행위	53

제 4 장 결론	61
참고문헌	64
도판목록	72
도 판	77
Abstract	92

제 1 장 서론

제 1 절 연구 배경 및 목적

박현기(1942-2000)는 ‘한국 비디오 아트(Video Art)의 선구자’라고 평가 받는 작가로, 1978년부터 비디오 작업을 선보이며 국내에서 활발하게 활동하였다. 그러나 박현기의 작업은 많이 알려지지 않았으며, 그에 관한 연구 또한 드물다. 2010년 갤러리현대에서 《한국 비디오아트의 선구자 박현기 10주기 기념 회고전》이 개최되기 전까지 박현기에 관한 연구는 그의 고향이자 주 활동 무대였던 대구 위주로만 진행되었다.¹⁾ 2010년 갤러리현대에서의 회고전 이후 2012년 박현기 유족에 의해 그의 작품 및 관련 자료 2만 여점이 국립현대미술관에 기증됨에 따라 점차적으로 박현기에 대한 관심이 전국적으로 생기기 시작하였는데, 이는 박현기에 관한 대대적인 아카이브 정리 작업과 함께 2015년 《박현기 1942-2000 만다라》라는 국립현대미술관의 전시 개최로 이어졌다. 이 전시를 통해 박현기 작가의 작품과 전시 인쇄물, 작가노트, 드로잉, 시청각 자료, 사문서, 일반문서, 간행물, 상패류·지도 등의 아카이브 1천여 점이 세간에 공개되었고, 그에 대한 연구의 필요성이 확인되었다.

본 연구자는 박현기라는 작가에 대한 연구의 필요성을 확인함과 동시에 그의 작품세계에 대한 해석의 범위를 넓히고자 연구를 시작하게 되었다. 박현기의 작품 전개에 대한 시기 구분은 초기의 실험 단계, 중기의 확대·재생산 단계, 후기의 동적인 변화 단계로 구분해볼 수 있다.²⁾ 초기

1) 이 전시 이전에 박현기 사후 그의 작품세계에 대해 재조명한 전시는 2008년 9월 30일부터 10월 19일까지 개최되었던 대구문화예술회관의 《박현기 유작전 - 현현(顯現)》이 유일하다. 『박현기 유작전 - 현현(顯現)』(대구문화예술회관 전시도록, 2008).

2) 김홍희는 박현기의 작품전개 과정을 1970년대 중반부터 1980년대 초까지를 모색·실험기로, 1980년대 초중반부터의 작업을 그 이후의 시기로 구분하였다. 박민영은 이를 더 세분화하여 1974년부터 1985년까지를 초기의 시작단계, 1985년부터 1995

는 오브제·환경·행위·비디오와 같은 탈평면 미술을 새롭게 실험해보았던 1974년부터 1985년까지이며, 중기는 이전의 작업들에 건축적인 특성을 더한 설치작업들이 주를 이루어 초기의 경향을 확대·재생산한 1985년부터 1995년까지이다. 마지막으로 후기는 프로젝션 방식을 이용하여 비디오의 동적인 변화를 이끌어낸 1995년부터 작가가 작고한 2000년까지이다.

그러나 이러한 폭넓은 작업 경향에도 불구하고 지금까지 박현기의 작업세계에 대한 연구는 주로 ‘비디오’ 작품에만 편중되어 있어, 그가 시도해본 다양한 작업 경향들에 대한 논의가 활발하지 않은 실정이다. 따라서 본 연구에서는 초기 실험 단계에서 박현기가 다양하게 시도해본 오브제, 환경, 행위와 같은 탈평면 미술 경향에 초점을 맞추어 연구를 진행해보고자 한다. 이를 위해서는 박현기 초기 작품의 시대적 배경인 1970-80년대 한국미술의 상황과 지역적 배경인 1970-80년대 대구미술의 흐름에 대해 살펴보는 것이 선행되어야 할 것이다. 이를 통해 박현기의 작품세계 중에서 1974년부터 1985년까지 제작된 그의 실험적인 작품들에 대해 면밀하게 분석해봄으로써 박현기라는 작가의 작품세계를 보다 다양하게 고찰하는 데 기여하고자 한다.

제 2 절 연구내용

본 논문은 제1장 서론에 이어 세 장의 본문으로 구성되어 있다. 제2장에서는 박현기의 작품 형성 배경에 대해 살펴보고자 한다. 먼저 제2장의 제1절에서는 박현기 초기 작품 시기의 배경이 되는 1970-80년대 한국 현대미술의 상황에 대해 다룰 것이다. 좀 더 구체적으로 앵포르멜 이후 나타난 여러 그룹에서 새롭게 도입한 오브제, 행위, 환경과 같은 평면을

년까지를 중기의 정체된 시기, 1995년부터 2000년까지를 후기의 동적인 변화단계로 구분하였다. 김홍희, 「박현기의 한국적 미니멀리즘 비디오 - 사이트특정성과 정신성」, 한국현대미술사연구회 엮음, 『한국현대미술 197080』(학연문화사, 2004), pp. 223-58; 박민영, 「박현기의 비디오 작품 연구」(석사학위논문, 영남대학교, 2007), pp. 4-5.

탈피한 미술 경향에 주목하여, 1970년대를 거쳐 1980년대까지 한국화단에서 새로운 매체를 수용하게 된 과정을 살펴보고자 한다.

제2장의 제2절에서는 박현기가 초기 작품을 제작하는데 주 활동 무대가 되어준 대구화단과 그곳에서 이루어진 작가의 활동에 대해 조명해보고자 한다. 1970-80년대 대구미술에서도 탈평면 미술 경향이 나타났는데, 대구에서의 이러한 분위기가 박현기에게 어떤 영향을 미쳤는지에 대해 알아보겠다. 그리고 대구에서 박현기가 직접 참여한 전시, 이론, 교류 활동을 함께 살펴봄으로써 그가 초기 작품을 제작하는데 좀 더 구체적인 배경이 되는 것들에 대해 연구해볼 것이다.

제3장에서는 박현기의 1974년부터 1985년까지의 초기 작품을 경향별로 나누어 분석하고자 한다. 제3의 제1절에서는 오브제 작품을, 제2절에서는 환경 작품을, 제3절에서는 행위 작품을 살펴볼 것인데, 이와 함께 박현기가 다양한 경향을 사용하면서도 일관되게 말하고자 했던 주제에 대해 연구해보겠다. 이를 통해 박현기의 작품세계를 비디오 작업의 범주 안에서만 해석할 것이 아니라, 그가 시도해본 여러 가지 탈평면적 경향을 함께 살펴봄으로써 그의 작품세계에 나타나는 다양한 측면에 대해 논의해보고자 한다.

제 3 절 선행연구

본격적인 논의에 앞서 박현기의 작품세계에 대한 선행연구를 먼저 살펴보고자 한다. 박현기에 대한 기존의 연구는 주로 한국 비디오 아트 연구의 범주 안에서 진행되었다. 이원곤은 한국 테크놀로지 아트의 전개과정에 대해 살펴보는 글에서 박현기를 한국 테크놀로지 아트의 태동기에 해당하는 작가로 분류하며, 그의 선구자적인 면모를 강조하였다.³⁾ 그리고 「비디오 설치에서의 인터스페이스에 관한 연구」라는 글에서 박현기

3) 이원곤, 「한국테크놀로지 아트의 탄생과 전개」, 대전시립미술관 엮음, 『Reality Check - 한국 테크놀로지 아트의 태동과 전개』(대전시립미술관 전시도록, 2004).

의 비디오 설치와 샤머니즘 간의 구조적 유사성을 지적하고,⁴⁾ 「박현기의 비디오 돌탑에 대한 재고」라는 글에서 그의 비디오 설치 작품 <무제(TV 돌탑)>(1978)을 분석하면서 박현기의 작품세계 중 ‘비디오 설치(Video Installation)’ 분야에 집중하여 연구를 진행하기도 하였다(도 1).⁵⁾ 민희정 또한 박현기의 작품세계 중에서 비디오와 관련된 측면만 조명한 글을 연이어 발표하였다. 2015년에는 박현기의 1978년부터 1982년까지 미디어 작업에 관한 연구를,⁶⁾ 2016년에는 박현기의 거울을 이용한 탈테크놀로지 영상 작업에 관한 연구를 진행하였다.⁷⁾

한편 박현기의 비디오 아트를 일본 모노하(もの派)와 비교한 연구도 있었다. 이들은 박현기의 비디오 설치 작품에서 모노하와 유사한 측면이 발견된다고 주장하였다. 일본의 고치현립미술관의 관장 마사노리 카기오카(鍵岡正謹)는 박현기의 작품을 서구의 비디오 아트와 일본의 모노하가 결합된 것이라고 보았다. 돌과 TV 스크린을 사용하여 만든 박현기의 비디오 설치 작업을 일종의 ‘토텐폴(totem pole)’이라고 언급하며, 이 개념은 모노하와 굉장히 유사하다고 주장하였다.⁸⁾ 강태희 또한 박현기의 작업에 이우환의 모노하 작업에서 나타나는 모순율의 구조가 나타난다고 주장하였다. 모순율의 구조가 극대화된 예로 돌과 철판을 소재로 시소를 만들고 그 한쪽에 돌의 영상을 담은 TV 모니터를 얹어 놓은 <TV 시소>(1984)를 예로 들어 설명하였다(도 2).⁹⁾

4) 이원곤, 「비디오 설치에서의 인터페이스에 관한 연구 - 샤머니즘과 구조적 유사성을 중심으로」, 『기초조형학연구』, 제4권(2003), 한국기초조형학회, pp. 335-43.

5) 이원곤, 「박현기의 ‘비디오돌탑’에 대한 재고 - 작가의 유고(遺稿)를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 제12권(2011), 한국기초조형학회, pp. 449-58.

6) 민희정, 「박현기 미디어 작업에 대한 소고 - 1978년부터 1982년까지의 초기 작업을 중심으로」, 『미술이론과현장』, 제19권(2015), 한국미술이론학회, pp. 41-81.

7) 민희정, 「박현기의 탈테크놀로지 영상에 관한 고찰 - 거울작업을 중심으로」, 『기초조형학연구』, 제17권(2016), 한국기초조형학회, pp. 113-27.

8) Kogioka, Masanori, “Mr Park’s Humour”(1993), in Kodama Gallery, *PARK.HYUN-KI*(Osaka: Kodama Gallery exh. cat, 1993).

9) 강태희, 「박현기의 비디오와 오브제」, 갤러리현대 엮음, 『Hyun_Ki: 한국 비디오 아트의 선구자 박현기 10주기 기념 회고전』(갤러리현대 전시도록, 2010).

다음으로 박현기의 비디오 아트와 서구 사조와의 유사성을 지적한 연구도 있었다. 김홍희는 박현기 작업의 이론적 토대를 1960-70년대 서구 미술 현장에서 탐색 되었던 미국의 미니멀리즘(Minimalism), 이탈리아의 아르테 포베라(Arte Povera)로 보았다. 그녀는 이러한 서구 사조에서 발견되는 ‘사이트 특정성(site-specificity)’이라는 주요 특징과 한국적 정신성을 추가적인 특징으로 발견하여 박현기의 비디오를 한국적 미니멀리즘 비디오로 해석하였다.¹⁰⁾ 정연심은 박현기의 미디어 설치에 관한 연구에서 ‘문화 번역(cultural translation)’을 중심 키워드로 잡아, 박현기가 백남준의 비디오 아트를 어떤 식으로 받아들였는지에 대해 주목하였다. 이 연구에서는 박현기의 비디오 작품에 퍼포먼스에 바탕을 둔 대지미술(Land Art), 개념미술(Conceptual Art), 아르테 포베라와 같은 서구 사조들이 혼재되어 나타난다며, 박현기만의 문화 번역 어법을 ‘건축적 미디어 설치’로 정의 내렸다.¹¹⁾ 미국의 미술 평론가 로버트 C. 모건(Robert C. Morgan)은 박현기의 비디오 아트를 개념미술로 해석하였다. 그의 저서 『개념미술 Art into Ideas: Essays On Conceptual Art』에서 한국의 개념미술을 다루며 박현기를 소개하였는데, 박현기의 비디오 작업을 시간에 토대를 두고 반영이란 형식을 통해 시간의 현존을 보여주고, 주체와 주변을 분리하는 형이상학적 한계를 무너뜨리는 개념적 작업이라고 해석하였다.¹²⁾

10) 김홍희(주 2).

11) 정연심, 「‘문화번역’의 맥락에서 본 한국 미디어 설치 - 제1세대 비디오작가 박현기를 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제36권(2014), 현대미술사학회, pp. 233-55.

12) Robert C. Morgan, 「박현기: 신형이상학적 비디오 작업과 개념미술」, Robert C. Morgan 엮음, 『개념미술』, 양은희 옮김(케임브리지, 2007), pp. 235-40; Robert C. Morgan, “Park Hyun-ki: Neo-Metaphysical Video and Conceptual Art”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 29:3(September 2007), pp. 30-33.

제 2 장 박현기의 작품 형성 배경

1942년 일본 오사카에서 출생한 박현기는 해방 직전 부친의 고향이었던 대구로 돌아와 성장하였다. 미술에 남다른 재능이 있었던 그는 1961년 홍익대학교 서양학과에 진학하기 위해 서울로 상경하게 되는데, 중간에 건축학과로 전공을 바꾸어 1967년에 졸업하였고 이듬해 다시 고향 대구로 돌아왔다. 박현기는 대구에서 실내장식 건축 사무소를 운영하면서 생계를 유지함과 동시에 작가로서의 활동을 시작하였다.

박현기는 1974년부터 1985년까지 오브제, 환경, 행위 작품을 제작하였는데, 이 시기를 연구하기 위해서는 그 배경이 될 수 있는 1970-80년대 한국미술의 상황과 대구미술의 흐름에 대해 살펴보아야 한다. 따라서 제1절에서는 한국화단에서 앵포르멜 이후 새로운 매체를 수용하고자 했던 움직임에 따라 1970-80년대에 성행하였던 탈평면적 경향의 미술에 대해 알아볼 것이다. 이어지는 제2절에서는 1970-80년대 대구화단으로도 이어져 내려온 탈평면 미술과 그곳에서의 구체적인 박현기의 활동에 대해 연구해보고자 한다.

제 1 절 1970-80년대의 탈평면적 경향

박현기 초기 작품의 배경이 되는 한국미술의 탈평면적 경향은 앵포르멜 이후 1960년대 말에 등장하여 1970년대에 본격적으로 성행하였고, 1980년대까지 이어졌다. 1960년대 중반까지 한국화단에서는 앵포르멜 위주의 평면 추상화가 주를 이루었는데, 1960년대 말 혼란스러운 정치·사회적 분위기와 더불어 미술계에 큰 변화가 생긴 것이다.¹³⁾ 앵포르멜이

13) 1960년대 말 한국사회는 4.19 혁명과 5.16 군사쿠데타라는 정치적 소용돌이를 지나 정치적으로 억압된 분위기가 조성되어 있었고, 경제개발 5개년 계획으로 인해 도시화·기계화·산업화가 빠르게 진행되어 급격한 변화를 맞이하였다. 김미경,

점차 약세를 보이자 그 자리를 흔히 ‘4.19세대’¹⁴⁾라고 불리는 새로운 세대가 차지하게 되었고, 이들이 모여 개최한 1967년의 《청년작가연립전》을 계기로 한국미술은 새로운 전환을 맞이하게 된다. 당시 작가들은 앵포르멜에 대한 강력한 이의제기 형식으로 탈앵포르멜을 가속화 시켰는데, 미처 뚜렷한 방향정립이 이루어지지 않았지만 ‘실험’이라는 화두 속에서 평면이라는 틀을 벗어나고자 하였다.

이 시기 평면을 탈피하고자 했던 미술 경향을 일각에서는 ‘실험미술’이라고 부르기도 했다. 1960년 중후반부터 10여년 사이에 한국에서 기존의 회화와 조각의 영역에 국한되지 않고 오브제와 설치, 해프닝과 영화를 포함한 다양한 실험을 통해 이루어진 작업들을 묶어서 표현한 것이다.¹⁵⁾ 그러나 강태희의 주장에 따라 어느 시대나 새로운 미술은 실험적 성격을 내재하고 있고 시간에 따라 그 성격도 약해지기 때문에 본 논문에서는 특정 시대나 장르에 국한해 ‘실험미술’이라는 용어로 규정하지 않으려 한다. 오히려 강태희가 2001년에 사용한 ‘탈평면 미술’이라는 용어를 가져오고자 하는데, 앵포르멜 이후 작가들은 회화라는 틀에서 벗어나고자 평면에서 벗어난 매체를 가져와 작품에 도입하기 시작했기 때문이다.¹⁶⁾

『한국 현대미술자료 약사 1960-1979: 정치·경제·사회와 함께 보는 한국현대미술』(ICAS, 2003), pp. 10-62; 오광수는 1960년대 후반 한국 미술계를 ‘혼미와 모색기’라고 구분하였다. 그는 이 시기를 1960년대 뜨거운 추상과 1970년대의 새로운 전개 사이를 이어주는 과도기적인 특징을 내포하고 있어, 많은 결점과 가능성이 동시에 점철되어진 시대라고 언급하였다. 오광수, 『한국 현대미술의 미의식』(재원, 1995), pp. 46-53.

14) ‘4.19 세대’란 4.19 혁명을 경험한 1960년대 신세대를 말한다. 여기에서는 6.25 전쟁을 겪은 전쟁 세대라고 불리는 앵포르멜 세대를 잇는 작가들로 당시 미술대학을 갓 졸업했던 「오리진」, 「무동인」, 「신전동인」의 20대 작가들을 말한다. 윤진섭, 『한국 모더니즘 미술 연구』(재원, 2000), p. 59.

15) ‘실험미술’이라는 용어는 1976년 이일의 「변화와 모색, 그리고 실험」이라는 글을 시작으로, 1995년 윤진섭이 기획한 《공간의 반란 - 한국의 입체·설치·퍼포먼스 1967-1995》 전시를 통해, 2000년 김미경의 박사학위논문 「1960-70년대 한국의 실험미술과 사회」를 통해 언급하면서 구체화 되었다. 이일, 「변화와 모색 그리고 실험」, 『공간』, 1976.11, pp. 42-48; 『공간의 반란 - 한국의 입체·설치·퍼포먼스 1967-1995』(서울시립미술관 전시도록, 1995), pp. 14-15; 김미경, 「1960-70년대 한국의 실험미술과 사회」(박사학위논문, 이화여자대학교, 2000), p. 1.

16) 강태희는 우리 현대미술사에서 1960년대 중후반부터 10여년 사이의 오브제, 입체, 설치, 해프닝, 영화, 이벤트, 개념적 작업 등 예외 없이 ‘실험미술’이라고 일컬

1970년대에는 탈평면 미술이 그 당시 가장 활발하게 활동하였던 「한국청년작가연립회」, 「제4집단」, 「AG」, 「ST」, 「신체제」와 같은 소그룹에 의해 주도되었고, 대표적으로 이들이 사용한 오브제, 환경, 행위와 같은 평면을 탈피한 미술 형식들은 하나의 경향으로 자리 잡았다. 이러한 현상은 1980년대 한국화단으로도 이어졌는데, 그 당시 활동하던 몇몇 소그룹과 개별 작가들에 의해 이전 시대의 탈평면적 경향이 더욱 극대화되어 나타났다.¹⁷⁾ 1980년대의 탈평면 미술은 1970년대 모노톤 회화의 극단적 추상을 거부하며 새로운 형상 회화로 나아간 극사실주의, 민중미술, 신표현주의와 함께 반모더니즘적 양상 중 하나로 자리 잡게 된다.

이러한 한국미술의 탈평면적 경향은 조금 빠르거나 비슷한 시기 일본과 서구에서 전개되었던 국제적인 작품 동향과 무관하지 않았다. 먼저 일본에서는 이미 1950년대부터 1960년대에 걸쳐 구타이 미술협회(具体美術協會), 규슈파(九州派), 네오다다이즘 오르가나이즈(ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ), 하이레드센터(ハイ・レッド・センタ)와 같은 반예술 단체들에 의해 탈회화적 전위미술이 선보여지고 있었다. 이들은 요미우리 앙데팡당전을 통해 제도권의 틀에 얽매이지 않고, 전통적인 재료에서 벗어난 오브제나 신체를 이용한 행위를 선보임으로써 개성적인 표현 양식의 실험을 전개하였다.¹⁸⁾ 1970년대로 들어서면서는 일본에서 모노하(もの派)가 성행하기 시작하였는데, 이는 사물 그 자체를 있는 그대로 가져와

어 왔던 그동안의 용어 사용에 문제제기를 하며, 이때의 미술을 ‘탈평면 미술’이라고 부를 것을 제안하였다. 강태희, 「우리 나라 초기 개념미술의 현황: ST 전시를 중심으로」, 『한국예술종합학교논문집』, 제4권(2001), 한국예술종합학교, pp. 138-40.

17) 김홍희는 1980년대의 탈평면적 경향을 행위·설치미술로 보고, 이를 1990년대 만개할 한국 포스트모던 미술의 싹을 띄울 대표적인 반모더니즘 장르라고 언급하였다. 김홍희, 『한국화단과 현대미술』 (눈빛, 2003), pp. 29-41; 오광수 또한 1980대의 인스톨레이션과 퍼포먼스의 활기를 지적하며, 이 둘은 1970년대식의 탈회화나 탈조각이니 하는 장르 상호간의 침투현상을 훨씬 벗어나 표현행위의 확대현상으로 인식되기 시작하였다고 말한다. 오광수(주 13), pp. 82-83.

18) 김미경, 「한국: 1960년대 후반 그룹운동의 의미 - <한국청년작가연립전>에 대한 소고」, 『한국근현대미술사학』, 제5권(1997), 한국근현대미술사학회, p. 154; 이현아, 「1950-60년대 일본 미술그룹의 전위적 성격 연구」 (석사학위논문, 이화여자대학교, 2007), pp. 28-65.

탈평면적 경향을 선보인 것이었다.¹⁹⁾ 특히 모노하는 이우환이라는 인물을 중심으로 하여 1970년대 한국화단에 큰 영향을 미치게 되는데, 이에 따라 그 당시 한국에서는 외관상으로 모노하와 비슷하게 보이는 작품들이 대거 등장하였다.²⁰⁾ 뿐만 아니라 1965년 한일 간의 국교가 정상화되면서 개최된 한국과 일본의 교류 전시, 한국에 들어온 일본의 미술잡지 등을 통해 새로운 미술을 추구하던 1970년대 한국 작가들은 직간접적으로 일본의 영향을 받게 되었다.²¹⁾ 「무동인」의 멤버였던 최봉현의 인터뷰를 보면 이와 같은 사실을 알 수 있다.²²⁾

“당시의 저는 『미술수첩』이나 『예술신조』와 같은 일본 잡지를 봤습니다. 목마른 사람이 물을 마셔야겠다는데 물은 없고 『예술신조』와 같은 책들이 물과 같았어요.”²³⁾

당시 『미술수첩』에서 작가들은 1960년대 이전에는 앵포르멜 추상미술에 관한 내용 위주로 접하다가, 1960년대 중반 이후부터 일본의 오브제와 설치미술, 그리고 행위미술에 관한 내용을 확인할 수 있었다고 한다.²⁴⁾ 그리고 「AG」의 멤버였던 이강소 또한 1960년대 말부터 『미술수첩』에서 일본의 모노하와 같은 성격의 작업들이 많이 등장하였다고

19) 이중희, 『일본 근현대 미술사』 (예경, 2010), p. 333.

20) 이우환의 이론은 1969년 『공간』에 실린 「만남의 현상학 서설 - 새로운 예술론의 준비를 위하여」를 시작으로 1970년대 한국에 적극적으로 소개되기 시작했다. 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』 (공간사, 2006), pp. 208-209.

21) 1965년 6월 22일 한일기본조약의 체결로 인해 한일 간의 국교가 정상화 되면서, 1968년 《한국현대회화전》을 시작으로 양국 간의 활발한 전시 교류 사업이 진행되었다. 김웅희, 「한일기본조약의 의의와 한계: 한일관계 50년의 성찰」, 『일본연구논총』, 제43권(2016), 현대일본학회, pp. 193-216; 김미경(주 13), p. 24.

22) 1960년대 말 해외의 새로운 미술사조들은 미술잡지를 통해 작가들에게 전해졌다. 그 당시 『미술수첩(美術手帖)』이나 『예술신조(芸術新潮)』와 같은 일본의 미술잡지들이 국내로 유입되어 작가들에게 읽혀지고 있었으며, 미국의 미술잡지도 흔하진 않았지만 구해서 읽을 수 있을 정도였다. 김미경, 『한국의 실험미술』 (시공사, 2003), pp. 50-51.

23) 오상길, 「최봉현 대담」, 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기Ⅱ Vol.2』 (ICAS, 2001), p. 167.

24) 김미경(주 22), pp. 31-32.

회고하였다.²⁵⁾

다음으로 서구에서도 1960년대 말 새로운 미술양식이 등장하고 있었다. 이탈리아에서는 1967년부터 아르테 포베라(Arte Povera)가 등장하여 반(反)형식주의를 기조로 흙, 나무, 쇠, 가스, 석탄, 모래, 신문 등 자연적이면서도 일상적인 재료가 사용되었고,²⁶⁾ 미국에서는 미니멀리즘(Minimalism) 이후 1968년부터 개념미술(Conceptual Art), 과정미술(Process Art), 대지미술(Land Art)과 같은 개념적인 성격을 지닌 미술이 성행하였다.²⁷⁾ 그 당시 작가들은 일본의 미술사조만큼은 아니지만 서구의 미술사조 또한 미국의 미술잡지를 통해 접할 수 있었는데, 「AG」의 이강소는 다음과 같이 말했다.

“60년대 말 『아트 인 아메리카』에서 60년대 새로운 경향의 작업들을 분석과 분류를 해서 특집을 발간한 것이 있었어요. 「임파서블 아트(Impossible Art)」라는 제목의 글은 우리 세대들에게 그들 미술의 흐름을 보여주었고, 우리들에게 상당히 영향을 주었을 것이라 생각합니다. (...) 『아트 인 아메리카』, 『미술 수첩』 등에서 스카이 아트(Sky Art), 대지미술(Earth Art), 생태학적 예술(Ecological Art), 개념미술(Conceptual Art), 미니멀 아트(Minimal Art)와 같은 성격의 작업들이 쏟아져 나왔습니다.”²⁸⁾

이러한 이강소의 증언은 당시 미국의 미술잡지를 통해서 동시대 서구의 미술경향을 알 수 있었다는 사실을 확인시켜준다. 그렇다면 지금부터는 한국화단에 대표적으로 나타났었던 탈평면적 경향에 대해 알아보겠다.

25) 류한승, 「《1960-70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》 이강소 대담」, 『국립현대미술관 연구논문』, 제8권(2016), 국립현대미술관, pp. 192-93.

26) 이효문, 「아르테 포베라의 전개 및 표현형식에 관한 연구」, 『유럽문화예술학회』, 제5권(2012), 유럽문화예술학회, pp. 49-54.

27) 전해숙, 「미술개념의 변화와 미국의 1968년 - 개념미술의 등장을 중심으로」, 『미국사연구』, 제28권(2008), 한국미국사학회, pp. 149-78.

28) 류한승(주 25), pp. 192-93.

1. 오브제

1970-80년대 한국미술에 나타난 첫 번째 탈평면적 경향으로서 ‘오브제’는 박현기의 초기 작품과 연관성을 보인다. 박현기는 1975년부터 1980년까지 주로 주변에서 흔히 발견할 수 있었던 건축용 산업재료와 같은 기성품이나 돌과 같은 자연물을 가져와 작품을 제작하였는데, 한국화단에서는 이미 1960년대 말부터 기성의 사물을 이용한 오브제와 물성(物性)이 중시된 자연 오브제가 사용되고 있었다.

먼저 전자에 해당하는 기성 오브제는 당시 화단의 주류로 자리하고 있었던 앵포르멜에 대한 회의와 새로운 미술의 필요성이 제기되면서 1960년대 후반부터 시작되었다. 1967년 앵포르멜 다음 세대의 작가들에 의해 《청년작가연립전》이 개최되기 한 달 전부터 「한국청년작가연립회」²⁹⁾가 개최한 세미나에서 평론가들은 국내에 새로운 미술운동이 필요함을 역설하였다. 첫 번째 세미나에서 이일은 ‘추상 이후 세계미술 동향’이라는 강연을 통해 동시대 서구미술의 경향을 소개하였고, 그 뒤로 이어진 세미나에 참여한 평론가들 또한 동시대 미술의 현황을 지적하면서 ‘앵포르멜의 침체에 4-5년 동안 갇혀있었으나 예술이 동시대성에 어두울 수는 없으며 새로운 미술운동을 펼쳐야한다’고 주장하였다.³⁰⁾ 그리고 누구보다도 새로운 미술의 필요성을 강조했던 「무동인」의 최봉현은 캔버스에 싫증을 느끼고 있던 차에 때마침 일본의 미술잡지를 통해 오브제가 현대미술에서 중요한 위치를 차지한다는 사실을 깨닫고, 한국에서도 누군가는 오브제 미술을 시도해볼 필요성이 있다는 것을 느꼈다고 밝혔다.³¹⁾

이 당시 작가들은 캔버스를 벗어나 새로운 소재를 찾기 위해 당시의 사회현상으로 눈을 돌렸는데, 1960년대와 1970년대에 걸쳐 급속하게 도

29) 「한국청년작가연립회」는 홍익대학교 출신의 신진 전위작가들로 구성된 「오리진」, 「무동인」 「신전동인」이 모여 만든 단체이다. 오광수, 『한국현대미술사』 (열화당, 2000), p. 215.

30) 김미경(주 18), pp. 151-52.

31) 오상길(주 23), p. 167.

시화·기계화·산업화가 진행되었던 한국사회의 모습은 그들에게 훌륭한 소재거리가 되어주었다.³²⁾ 1967년 12월에 열린 《청년작가연립전》에서 「무동인」³³⁾의 최봉현과 김영자는 당시 겨울에 집집마다 있었던 난로의 연통과 성냥을 전시장으로 가져와 각각 <색연통>(1967), <성냥 111>(1967)을 발표하였고, 이태현은 한국의 가정뿐만 아니라 사회현실에 항상 존재하는 변기를 전시장에 가져와 <작품 II>(1967)를 발표하였다(도 3, 4, 5). 또한 이 전시에 참여한 「신전동인」³⁴⁾의 심선희는 <미니 1>(1967)을 통해 미니스커트를 입은 여성을, 정강자는 <키스미>(1967)를 통해 선글라스를 낀 여성을 보여주었는데, 이는 그 당시 도시사회에서의 여성상을 작품에 반영한 것이었다.(도 6, 7).³⁵⁾ 「신체제」³⁶⁾의 강하진 또한 1970년대 가정에서 사용되었던 110V 콘센트를 전시장에 가져와 <상황>(1974)라는 작품을 발표하였다(도 8). 그리고 개별 작가로서 김구림은 석유화학 산업의 발달로 대부분 공장제 생산품으로 대체된 1970년대 한국사회를 작품에 반영하였는데, 예를 들어 공장에서 만들어져 나오는 완성된 기성품으로 구성된 <빛자루와 걸레>(1973), <삽>(1974), <의자>(1975)를 연달아 발표하였다(도 9, 10, 11).³⁷⁾

32) 오광수는 1970년 「AG」 협회지 2권에 실린 ‘한국미술 70년대를 맞으면서’라는 글에서 1960년대 후반기에 접어들면서 사회적 안정과 도시문화의 발달은 한국 현대미술 미학상의 커다란 변화를 가져오게 하였다고 언급한다. 오광수, 「한국미술 70년대를 맞으면서」, 『AG』, 1970.03, pp. 2-3.

33) 「무동인(無同人)」은 홍익대학교 회화과 출신 최봉현, 김영자, 이태현, 문복철, 석란희, 김영남, 황일지와 당시 유일하게 서울대학교 회화과 출신으로 후에 출가한 김상영, 그리고 홍익대학교 건축과 출신인 설영조가 1962년에 결정한 단체이며 1967년까지 지속되었다. 김미경(주 22), pp. 30-32.

34) 「신전(新展)동인」은 홍익대학교 15·16회 졸업생 강국진, 양덕수, 정강자, 심선희, 김인환, 정찬승을 회원으로 하여 1967년 새롭게 결성된 단체였다. 김미경(주 22), p. 52.

35) 신정훈, 「1960년대 말 한국미술의 ‘도시문명’에의 참여」, 『미술사학』, 제28권(2014), 한국미술사교육학회, pp. 192-98.

36) 「신체제」는 1970년 서울대학교 미술대학 출신의 신진작가들의 추상 이후의 새로운 경향을 모색하는 모임으로 강하진, 윤건철, 이강소, 권순철, 김창진, 이주영, 김정현, 최상철 등이 속해 있었다. 1970년 6월 신세계화랑에서의 창립전을 시작으로 1년에 2번 전시를 개최하였으며, 1976년 1월 미술회관에서의 11회전을 마지막으로 해체하였다. 『신체제 창립전』(신체제 브로슈어, 1970); 류한승(주 25), p. 192.

37) 『김구림: 잘 알지도 못하면서』(서울시립미술관 전시도록, 2013), pp. 82-85.

다음으로 살펴볼 물성이 중시된 자연 오브제는 1970년대 초 「AG」와 「ST」에 의해 시도되었다. 바로 이전까지 기성의 사물들을 전시장에 가져다 놓다가, 나무, 돌, 흙, 모래와 같은 자연의 사물들을 전시장에 가져오게 된 배경으로 당시 1970년대 한국화단에서 큰 역할을 한 이우환과의 연관성을 유추해볼 수 있다. 먼저 「AG」³⁸⁾의 경우, 1971년 11월에 발간된 「AG」 협회지 4권에 이우환의 「만남의 현상학 서설 - 새로운 예술론의 준비를 위하여」를 소개한 이후 열린 「AG」 제2회전 《현실과 실현》에서부터 변모된 오브제 양상을 보이기 시작하였다. 이 일은 「AG」 제2회전 전시서문 「현실과 실현: <71년 - AG전>을 위한 시론」에서 다음과 같이 말했다.

“이른바 오브제 미술의 대두 이래 현실은 그 가장 물적 상태로 대두되었고, 사물은 그에게 부여된 온갖 속성에서 벗겨져 그 가장 원초적 상태로 되돌아갔다. 인간 또한 알몸뚱이의 본연의 상태로 되돌아가야 할 것이다. 그리하여 인간이 세계에 대해 움직이면, 이에 대응하는 세계는 그의 면모를 달하리라. 세계가 인간에게 작용해 오면 인간은 다시 자신과 세계와의 사이에 태어난 새로운 관계를 발견하리라. 그리고 이 발견, 그것은 곧 새로운 현실에 눈뜬다는 것이며, 그 현실의 실체와 구조의 탐구, 그리고 그 실현이 또한 오늘의 미술의 과제라 할 것이다.”³⁹⁾

즉, 이 일은 오브제가 대상을 재현하거나 표현하는 표상적 미술 행위에서 벗어나 원초적 의미에서 다시 미술을 생각하게 하는 재료로 인식되었다는 사실을 언급하였다. 이러한 오브제에 대한 생각은 이우환의 「만남의 현상학 서설 - 새로운 예술론의 준비를 위하여」에서 주장하는 것과 일

38) 「AG(한국아방가르드협회)」의 창립 멤버로는 김구립, 김차섭, 김한, 박석원, 박종배, 서승원, 신학철, 심문섭, 이승택, 최명영, 하중현 등 11명의 작가와 김인환, 오광수, 이일 등 3명의 평론가로 구성되었다. 김미경, 「한국의 실험미술 - AG를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』, 제6권(1998), 한국근현대미술사학회, p. 376.

39) 『제2회 AG전』(한국아방가르드협회 브로슈어, 1971).

맥상통하는 것이었다. 이 글에서 이우환은 인간중심주의를 비판하는 ‘근대 초극론’으로부터 출발하여 인간의 시각으로 현실을 인식하는 것은 한계가 있기 때문에, 미술가들이 실재를 드러내기 위해서는 인간이 직접 표현 재료를 가공하기 보다는 사물을 ‘있는 그대로’ 제기해야한다고 주장하였다. 여기에서 인위적인 사물의 가공은 허용되지 않았으며, 사물이 지닌 본래의 고유한 성질이 잘 드러나게 하기 위해 인간의 최소한의 개입은 허용되었다.⁴⁰⁾

따라서 「AG」 협회지에서 이우환을 주목하면서부터 변모된 오브제 양상은 다음의 작가들의 작품에서 나타났다. 이들은 모두 나무, 돌, 흙, 모래와 같은 자연의 사물을 선택하여 가장 원초적인 상태로 두어 있는 그대로의 물성을 드러내고자 하였다. 이견용과 심문섭은 「AG」 2회전에 생나무 토막을 잘라 전시장 바닥에 일정한 간격으로 깔아 놓은 작품 <体 71-12>(1971)와 <관계-(합)>(1971)을 출품하였으며, 박석원과 최명영은 각각 <71-積, A>(1971)와 <변질-극>(1971)을 통해 흙과 나무 또는 캔버스를 바닥에 설치하였다(도 12, 13, 14, 15). 이러한 작품들은 동시대 일본에서 모노하 작가로 활동하였던 다카마츠 지로(高松次郎, 1936-1998)의 <16개의 單位(手前)>와 37개의 單位>(1970)와 유사한 특징을 보였는데, 그의 작품 또한 물성이 강조된 있는 그대로의 생물을 전시장에 가져다 놓은 것이었다(도 16).⁴¹⁾ 그리고 이어지는 「AG」 3회전에서 이견용은 3m 높이로 잘려진 나무의 뿌리 부분의 1m 50cm 정도의 사각 입방체로 잘려나간 지층 그대로를 전시장에 그대로 옮겨 놓은 <신체향>(1971)을 발표하였다(도 17). 여기에는 원초적 상태 그대로의 나무의 물성이 드러나 있었는데, 이 작품은 이우환의 추천으로 1973년 《제8회 파리비엔날레》에 소개되기도 하였다.⁴²⁾ 이와 같은 사실은 1970년대

40) 이우환, 「만남의 현상학 서설 - 새로운 예술론의 준비를 위하여」, 『AG』, 1971.11, 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기Ⅱ VOL.1』 (ICAS, 2001), pp. 286-302에 재수록.

41) 김미경(주 20), pp. 209-210.

42) 김이순, 「한국 현대미술의 한 단면: 1970년대 미술에서의 사물과 물성(物性)」, 국립현대미술관 엮음, 『사물의 소리를 듣다: 1970년대 이후 한국 현대미술의 물질성』 (국립현대미술관 전시도록, 2015), pp. 22-23.

이우환의 이론 뿐 아니라 이우환이라는 작가 자체가 국제 미술계에서 차지하고 있었던 위치가 한국 작가들에게 미친 영향력이 컸음을 짐작하게 하는 부분이다.

이러한 물성이 중시된 오브제는 「ST」⁴³⁾로도 이어져 지속적으로 탐구되었으며, 이들 또한 이우환의 「‘만남’의 현상학 서설: 이우환 평론집 (만남을 찾아서 - 새로운 예술의 시발(始發)에-)」를 1970년 「ST」 회보지에 실어 연구한 뒤 변모된 오브제 양상을 보였다. 1973년에 열린 《제2회 ST전》에 소개된 황현욱의 <비일체성>(1973)과 성능경의 <상태성>(1973)은 모두 돌이라는 자연물을 가져와 물성 그 자체를 제시한 것이었고,⁴⁴⁾ 1977년의 《제6회 ST전》에서 발표된 김용민의 <무제>(1977) 또한 있는 그대로의 통나무와 벽돌을 전시장에 가져온 것이었다(도 18, 19, 20).⁴⁵⁾ 이렇게 1960년대 말부터 시작되어 1970년대를 거쳐 한국화단에서 사용한 오브제는 1980년대로 들어서면서 ‘설치적 오브제’⁴⁶⁾라는 명칭으로 공간적으로 확장되어 나타났다.

결과적으로 첫 번째 한국화단의 탈평면적 경향으로서 살펴본 오브제는 급격히 변모된 한국사회를 반영하는 기성 오브제와, 있는 그대로의 물성이 강조된 자연 오브제로 나뉘어 나타났음을 알 수 있었다. 이러한 오브제 양상은 박현기의 1975년부터 1980년대까지 제작된 오브제 작품의 배경이 되어 주었다.

43) 「ST(Space & Time)」는 1970년 이건용과 김복영이 주축이 되어 결성한 현대 미술 단체이다. 1969년에 첫 모임을 개최한 ‘ST 미술학회’를 모체로 1970년 3월 이건용, 김복영, 김문자, 여운, 박원준, 한정문, 신성희 등 7명이 창립회원으로 참여하였다. 1971년부터 1981년까지 총 8회의 단체전을 개최하였고, 한발 앞서 설립된 「AG」보다 젊은 층이 중심이 되었다. 김복영, 「1970년대 한국의 실험미술 - 타자적 세계이해의 전구」, 오광수 선생 고회기념논총 간행위원회 엮음, 『한국 현대미술 새로 보기』(미진사, 2007), p. 213.

44) 『제2회 ST전』(Space and Time 브로슈어, 1973).

45) 『제6회 ST전』(Space and Time 브로슈어, 1977).

46) 김홍희는 1981년에 창립된 「타라」, 1985년에 창립된 「메타박스」와 「난지도」, 1986년에 창립된 「로그스와 파토스」 등의 소그룹들은 오브제를 전시장 안에서 규모 있게 설치하는 방식으로 탈평면의 논리를 전개해나간 현상에 주목하며, 이를 ‘설치적 오브제’라고 언급하였다. 김홍희(주 17), pp. 38-40.

2. 환경

1970-80년대 한국미술에 나타난 두 번째 탈평면적 경향으로서 ‘환경’은 박현기 초기 작품과 연관성을 보인다. 박현기는 1977년부터 1982년까지 대구의 환경 속으로 직접 들어가 작품을 제작하였는데, 1970년대 초부터 한국화단에서는 전시장 ‘안’이 아닌 ‘바깥’에 존재하는 환경 자체를 작업의 장으로 삼아 그 속에서의 자연현상을 작품의 소재로 삼는 미술 경향이 나타났다. 여기서 말하는 ‘환경’이란 작품이 진행되는 장소로서의 의미와 작품을 구성하는 요소로서의 의미를 모두 포함한다. 이는 ‘환경미술(Environmental Art)’에 그 배경을 두는 것으로, 열린 공간에서 작업을 지향하고 미술작품이 자연환경 속에 위치하여 그 환경적 요소를 작품의 구성요소로 끌어들이는 것을 말한다.⁴⁷⁾ 또한 미술의 ‘비물질화(Dematerialization)’ 경향과도 무관하지 않은데, 환경 자체를 작품에 도입함으로써 미술의 본성을 완결된 물체(object)에 두는 것이 아니라, 시간을 동반하는 과정(process) 자체에 두었기 때문이다.⁴⁸⁾

한국화단에 환경 자체를 도입하기 시작한 것은 1970년대 「AG」의 이승택과 김구림, 그리고 「ST」의 일부 작가들에 의해서였다. 이승택은

47) ‘환경미술(Environmental Art)’은 아드리안 헨리(Adrian Henri, 1932-2000)가 그의 저서 *Total Art: Environments, Happenings, and Performance*(New York: Oxford University Press, 1974)에서 ‘총체예술(Total Art)’의 영역 중 하나로 언급하면서 논의된 것이었다. 이 책에서는 팝아트에서부터, 관객 참여가 중심이 되는 미술, 테크놀로지를 이용한 미술, 자연경관을 이용한 미술 등을 그 예시로 들고 있다. Adrian Henri, 『전위예술이란 무엇인가? 토탈아트 Total Art: Environments, Happenings, and Performance』, 김복영 옮김(정음문화사, 1984), pp. 54-108.

48) 루시 리파드(Lucy R. Lippard, 1937-)는 미술의 형식주의적 전개에 대한 반동으로부터 미술의 본성을 더이상 물리적 실체에 두지 않고 개념이나 아이디어가 중시되는 미술의 비물질화 개념이 나왔다고 주장하였다. 1960-70년대에 걸쳐 나타난 미술의 비물질화 경향은 극단적인 비물질화를 추구했던 개념미술 이외에도 넓은 의미에서 세계를 과정으로 이해하고 시간을 동반하는 과정미술, 대지미술 등의 개념적 미술 일체를 포함하였다. Lucy R. Lippard, John Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Art International* 12:2(February 1968), pp. 31-36; Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*(London: University of California Press, 1973).

일찌감치 전시장 밖에 존재하는 자연환경에 관심을 가지기 시작하였으며, 조각의 고전적 법칙에서 벗어나기 위해 ‘형체 없는 조각’을 탐구하며 재료의 물성에 얽매이지 않는 물, 불, 바람, 연기 등과 같은 비물질적인 자연현상에 주목하였다.⁴⁹⁾ 이러한 그의 관심은 <연기>(1960)나 <하천에 떠내려가는 불붙은 화판>(1964)와 같은 드로잉으로만 모색되다가, 본격적으로 1970년대 <바람> 연작을 통해 실현되었다(도 21, 22). 이승택은 1970년 한강 변으로 직접 나가 둥근 굴레에 수많은 한지를 매달아 바람에 마냥 흩날리는 <바람>(1970)을 선보였으며(도 23), 바로 다음해, 하나의 긴 빨간 천을 작가가 직접 움직여 바람에 천을 이리저리 날려보는 <바람 민속놀이>(1971)를 발표하였다(도 24).

이러한 작품들은 작가가 한강변이라는 자연환경 자체를 작업의 장으로 하여 그 속에서의 바람이라는 비물질적인 자연현상을 작업의 요소로 삼은 것으로, 눈에 보이지 않는 바람이라는 비물질적 요소를 가시화하기 위해 천, 형짚, 한지라는 장치를 이용한 작품이었다. 여기에는 시간성이 개입되어 시간이 흐름에 따라 불연속적이고 돌발적인 바람이 변화를 일으켰는데, 이에 따라 계속 다 다른 상황이 연출되었다. 즉, 이승택의 <바람> 연작은 우리나라에서 선구적으로 시도된 환경 작품이라고 볼 수 있는데, 사실상 이 작품은 1956년 일본의 구타이 야외전에서 선보인 모토나가 사다마사(元永定正, 1922- 2011)의 <물>(1956)의 영향을 받은 것으로 보인다(도 25).⁵⁰⁾ 왜냐하면 사다마사의 작품은 일본 아시아 공원에서 발표된 것으로, 나무들 사이에 10m 길이의 긴 흰 색 비닐을 여러 개 묶어 외형상으로 이승택의 작품과 비슷하게 보였으며, 긴 비닐 위에 각각 물을 조금씩 고이게 함으로써 물, 바람, 중력 등의 자연적인 요소가 작품에 변화를 가져와 내용상으로도 유사성을 띠었기 때문이다.

다음으로 「AG」의 김구림은 1970년 <현상에서 혼적으로>(1970)라는 작품을 발표하며, 이승택에 이어 환경 자체를 작품에 도입하였다(도 26).

49) 이인범, 「이승택 작품 연구 - ‘비조각’ 개념을 중심으로」, 『미술사학보』, 제 49권(2017), 미술사학연구회, pp. 257-58.

50) 박미성, 「1960년대 한국의 오브제, 행위 미술과 일본 구타이 미술의 관계」, 『문화교류연구』, 제6권(2017), 한국국제문화교류학회, p. 13.

이 작품은 1970년 4월 11일 오전 11시부터 한양대학교 앞 강나루 건너편 살곶이 다리 옆 제방에서 3시간 20분 동안 진행된 것으로, 그 내용은 다음과 같다. 먼저 100m에 걸친 강 쪽으로 경사진 제방의 아래쪽과 위쪽에 못을 박고, 흰 종이노끈으로 한 변이 약 25m 정도 되는 삼각형 8개를 만든다. 그리고 두루마리 휴지에 석유를 뿌려 삼각형 안에 있는 잔디를 태우기 시작한다. 어느 정도 시간이 지나면 불이 꺼지게 되는데, 그 결과 잔디가 태워진 부분과 태워지지 않은 부분이 구분되어 서로 다른 색채를 띠게 된다.⁵¹⁾

이러한 김구림의 작품은 강나루 건너편 제방 위 잔디라는 자연환경을 작업의 장소로 하여, 그 안에서 불을 질러 잔디를 태움으로써 일어나는 모든 자연현상을 작업의 요소로 삼은 작업이었다. 이 작업에는 3시간 20분이라는 시간이 개입되어 변화라는 과정이 동반되는데, 이에 대해 오광수는 다음과 같이 말했다.

“김구림의 <현상에서 흔적으로>는 물체로서 고유성을 고집해온 지금까지의 예술작품을 부정하는 예술의 비물질화를 보여주는 예이다. 불붙은 잔디밭은 까맣게 타서 하나의 흔적을 남길 것이다. 그리고 이 자리는 시간의 흐름에 따라 점차 푸른 잔디로 변해지면서 태운 자리의 흔적은 사라지고 말 것이다. 여기서 우리는 맛스(mass)와 보륨(volume) 없이 미술작품이 이루어질 수 있는 시간과 공간의 행위가 결합된 미묘한 시각적 진술을 인식하게 될 것이다.”⁵²⁾

오광수의 말처럼 이 작품은 물질적인 형체 없이 비물질화된 작품 속에서 시간과 공간에 따른 흔적을 느낄 수 있는 작품이다. 일정한 시간이 지나면 타오르던 불이 자연히 소멸되고 그 과정은 타고 남은 잔디의 흔적으로 남아 처음 시작했을 때와 달라진 변화가 나타난다는 환경미술의 성격을 갖는 것이었다.

51) 김동현, 「김구림의 <현상에서 흔적으로>(1970) 작품 연구」, 『미술사문화비평』, 제5권(2014), 미술사문화비평학회, pp. 17-19.

52) 『김구림: 잘 알지도 못하면서』(서울시립미술관, 2013), p. 167.

1970년대 중반 「ST」 그룹에서도 환경 자체를 작품에 도입해보려는 시도가 있었다. 1974년 이일의 추천에 의해 「ST」 그룹의 작가들은 1975년 《파리비엔날레》 출품을 전제로 작품을 제작하기 위해 몇 가지 공동작업을 준비하게 된 것이다(도 27).⁵³⁾ 회원들은 서울 근교에 모여 바닥에 돌을 놓고 그 위에 천을 씌우거나, 사각형태 공간을 돌을 고르고 그 위에 흙을 깔거나, 종이뭉치를 태워서 연속적으로 늘어놓거나, 박힌 돌을 뽑아서 그 옆에 쌓거나, 땅위에 페인트를 흘러내리게 하는 작업들을 진행해 보았다. 그러나 이 작품들은 《파리비엔날레》에 출품이 무산되어 시도로만 그치고 말았다.⁵⁴⁾ 결과적으로 완성된 작품으로 이어지지 않았던 것이다. 그럼에도 이들의 시도는 환경 자체를 작업의 장으로 삼음으로써 그 속에서 자연현상을 이용해보려고 했다는 점에서 의미를 갖는다고 할 수 있다.

1970년대 중반 이후부터는 주로 서울이 아닌 곳에서 다양한 환경 작업이 시도되었다. 「한국미술청년작가회」⁵⁵⁾는 1976년 8월 25일에는 안면도 꽃지 해변을, 1976년 10월 24일에는 경기도 광릉 숲을 작업의 장으로 삼았다. 이 단체의 작가들은 단순히 실내에서 제작한 작품을 야외에 진열하는 것이 아닌 일시적이지만 대자연을 작품의 소재로 삼는 방식을 택했다. 구체적으로 산과 바다, 그곳의 하늘, 빛, 공기, 물, 모래밭, 나무, 숲, 흙 등의 환경 속의 요소들을 이용하여 원상태 그대로 또는 약간의 인위 작업을 첨가하여 그 흔적과 변화를 나타나게 하였다. 대표적으로 안면도 꽃지 해변의 물 위에 공기로 가득 찬 대형 비닐을 떠다니게 하였던 이성자의 <작품>(1976)을 예로 들 수 있다(도 28).⁵⁶⁾

이러한 흐름은 1980년대 초의 「바깥미술」⁵⁷⁾이나 「야투」⁵⁸⁾와 같은

53) 김미정, 「인식과 행위의 주체, 미술가: 1970년대 한국사회 속 ST 미술운동의 의미」, 『국립현대미술관 연구논문』, 제8권(2016), 국립현대미술관, p. 151.

54) 강태희(주 16), pp. 138-74.

55) 1년여의 준비기간 끝에 1974년 1월 20일 창립을 본 「한국미술청년작가회」는 정관모씨를 비롯한 44명의 작가들이 발기한 단체이다. 김리천, 「[이즘과 그룹] 다각적인 활동을 통한 현대미술의 전개 - 한국미술청년작가회」, 『미술세계』, 1988.10, pp. 66-67.

56) 김이순, 「한국 근현대미술에서 ‘조각’ 개념과 그 전개」, 『한국근현대미술사학』, 제22권(2011), 한국근현대미술사학회, pp. 48-49.

지역 그룹의 환경 작업으로 이어졌다. 「바깥미술」은 대성리의 북한강 변을, 「야투」는 공주의 금강과 연마산 등을 작업의 장으로 삼아 자연 그대로를 보여주는 일련의 작업들을 진행하였다. 대표적으로 고승현의 <무제>(1981)를 예로 들 수 있었는데(도 29), 이 작품은 앞에서 살펴본 이성자의 <작품>(1976)과 외형상으로 비슷하고, 이승택의 <바람> 연작과 내용상으로 비슷했다. 고승현은 폭이 15cm-4m, 길이가 1.7m-7m에 이르는 여러 개의 비닐 주머니를 하늘에 띄우기도 하고, 모래사장에 묻거나 강가에 두기도 하면서 바람, 물결과 같은 자연현상에 의해 변화가 나타나는 과정을 보여주었다.⁵⁹⁾

결과적으로 한국화단의 두 번째 탈평면적 경향으로 살펴본 환경은 1970년대에는 「AG」와 「ST」 그룹에 의해 서울을 중심으로, 1980년대에는 「한국미술청년작가회」와 「바깥미술」, 그리고 「야투」에 의해 서울 이외의 지역을 중심으로 나타났음을 알 수 있었다. 전시장 안이 아닌 환경 속에서 작품이 제작되고, 작품에 시간성이 개입되어 변화가 나타나는 이러한 작품 경향은 박현기가 초기시기에 시도해본 환경 작업의 배경이 되어 주었다.

3. 행위

1970-80년대 한국미술에 나타난 세 번째 탈평면적 경향으로서 ‘행위’는 박현기의 초기 작품과 연관성을 보인다. 박현기는 1980년부터 1985년

57) 「바깥미술」은 1981년 1월 《겨울·대성리 31인전》이란 이름으로 시작되어 「대성리전」으로 불리다, 1995년에 장소를 대성리에서 자라섬으로 옮기면서 지금의 명칭으로 변경되어 지금까지 지속되고 있는 단체이다. 김경서, 『감추고 드러내기 있게하기』(다빈치, 2006), pp. 12-15.

58) 「야투(야외현장미술연구회)」는 1981년 8월 공주시와 금강유역을 근거로 활동하던 젊은 미술사들인 고승현, 유동조, 임동식, 지석철, 허진권 등을 중심으로 창립된 단체이다. 박윤조, 「이승택과 고승현 작품 속 자연공간 연구」, 『기초조형학연구』, 제14권(2013), 한국기초조형학회, p. 249.

59) 진선희, 「한국 자연미술가 협회 야투 연구」(석사학위논문, 홍익대학교, 2016), p. 20.

까지 신체를 이용한 행위 작품을 선보였는데, 한국화단에서는 1960년대 말부터 1980년대까지 ‘해프닝(Happening)’, ‘이벤트(Event)’,⁶⁰⁾ ‘퍼포먼스(Performance)’와 같은 다양한 성격의 행위미술이 시도되고 있었다.⁶¹⁾

먼저 1960년대 말부터 1970년대 초까지는 ‘해프닝’이 등장하였다. 한국의 해프닝에서는 연극적인 성격과 사회참여적인 성격이 나타났다. 우리나라 최초의 해프닝인 1967년 《청년작가연립전》에서 실연된 <비닐우산과 촛불이 있는 해프닝>(1967)은 오광수가 각본을 쓰고 「무동인」과 「신전동인」 멤버들이 참여한 작품으로, 비닐우산을 들고 의자에 앉아 있는 김영자 주변을 촛불을 든 멤버들이 ‘새야 새야 파랑새야’라는 동요를 부르면서 돌다가 마지막으로 우산을 망가뜨리는 내용을 담고 있었다(도 30).⁶²⁾ 그리고 1968년 「신전동인」의 <투명풍선과 누드>(1968)는 무대 위에 정강자가 앉으면 투명한 풍선을 붙여 그녀의 몸에 붙이고, 그녀가 다시 일어서면 모두가 달려들어 풍선을 터뜨리는 구성의 작품이었다(도 31).⁶³⁾ 이와 같은 작품들은 플롯을 가지고 행위를 진행하였다는 점과, 현

60) 한국의 ‘해프닝’과 ‘이벤트’는 서구에서 말하는 그것과 의미가 다르다. 우리나라 행위미술의 대표주자 이건용은 한국의 해프닝을 우발적이고 즉흥적인 상황에 따라 행위가 좌우되는 것으로, 이벤트는 행위가 논리적으로 진행되는 것으로 정의 내렸다. 그러나 강태희는 이건용의 이러한 정의는 서구의 정의와 많이 다르다고 주장하였다. 이벤트는 원래 플럭서스(Fluxus)의 행위미술을 칭하는 말로서 존 케이지(John Cage, 1912-1992)의 제자들인 플럭서스 작가들이 그들의 음악적인 행위미술을 해프닝과 구별하기 위해 이벤트(또는 이벤트 스코어)라고 부른 데서 유래한 것으로, 서구에서의 이벤트는 우연과 무작위성을 근거로 한 짧고 단일한 구성을 가진 것이고, 해프닝은 탄탄한 프로그램이 있는 환경적인 것으로 대개 더 길며 계획된 기간 동안 지속되는 것이었기 때문이다. 따라서 본 논문에서는 각 시기에 나타난 행위미술의 구분을 쉽게 하기 위해 ‘해프닝’, ‘이벤트’, ‘퍼포먼스’라는 용어를 사용할 것이나, 구체적인 내용에 있어서는 각각의 행위가 내포하고 있는 성격을 중심으로 살펴보고자 한다. 그룹토론(김용민, 성능경, 이건용, 사회: 김복영), 「사건 장과 행위의 통합 ‘로지컬 이벤트」, 『공간』, 1976.08, p. 46; 강태희(주 16), pp. 8-9.

61) 국립현대미술관에서 2007년에 개최된 《한국의 행위미술 1967-2000》 전시에서는 각 시기의 행위미술을 ‘해프닝’, ‘이벤트’, ‘퍼포먼스’라는 용어로 분류하였다. 『한국의 행위미술 1967-2000』(국립현대미술관, 2007).

62) 윤진섭, 「한국의 초기 ‘해프닝(Happening)’에 관한 연구」, 『예술논문집』, 제 49권(2010), 대한민국예술원.

63) 정연심, 「1960-70년대 한국의 퍼포먼스와 미술가의 몸」, 『미술이론과 현장』, 제22권(2016), 한국미술이론학회, pp. 95-96.

장 상황에 따라 예기치 못한 우연성이 발생할 수 있다는 점에서 연극적인 성격이 공통적으로 나타났다.

한편 「한국청년작가연립회」의 작가들은 1967년 12월 11일 거리로 나와 ‘행동하는 작가’, ‘좌상과 국전’, ‘현대 미술관이 없는 한국’, ‘국가발전은 예술진흥책에서’와 같은 문구가 쓰인 피켓을 들고 시위를 벌였고(도 32), 「제4집단」⁶⁴⁾의 작가들은 1970년 8월 15일 ‘기성문화예술과 기존 체제에 대한 장례식을 갖겠다’는 선언문을 낭독한 뒤, 태극기로 장식한 흰 관을 들고 행진하는 <기성문화예술의 장례식>(1970)을 선보였다(도 33).⁶⁵⁾ 이들 그룹의 가두시위는 한국의 문화체제 또는 기성문화에 대한 불만을 직접 보여준 것으로, 사회에 직접 참여하는 성격을 보였다. 그러나 이러한 가두시위 형식은 1957년 일본의 제2회 《구타이전》에서 먼저 시도되었었는데, 전체적인 분위기가 유사했기 때문에 이 작품들에 일본의 영향이 나타났음을 추측해볼 수 있다.(도 34).⁶⁶⁾

다음으로 1970년대 중반부터 ‘이벤트’가 등장하였다. 우리나라의 이벤트는 이견용을 주 축으로 시작되어 「ST」 멤버들에 의해 발전되었으며, 여기에는 개념적인 성격이 내포되어 있었다. 이견용은 1975년 10월 「ST」 4회전에서 <건빵 먹기>(1975), <다섯 걸음>(1975), <10번 왕복>(1975)과 같은 이벤트를 선보였는데, 이 작품들은 먹기, 걷기, 뛰기 등의 일상적이고 사소한 행위를 반복함으로써 제목 그대로의 개념을 전달하기 위한 것이었다(도 35, 36, 37).⁶⁷⁾ 이견용은 이러한 프로세스를 갖고 있는 자신의 작업을 ‘로지컬 이벤트(Logical Event)’라고 명명하였다.

64) 「제4집단」은 1970년 6월 20일 정오에 서울 을지로에 있는 소림다방에서 결성 대회를 가진 종합예술단체로, 미술과 연극, 음악과 영화와 의상, 종교계와 사회계를 망라하였다. 회원으로는 미술쪽의 김구림, 정찬승, 정강자, 강국진, 최봉현, 판토마임쪽의 방거지, 손일광, 고호, 극단 에저또 회원으로 전유성, 기자이자 문학가 이자경, 시나리오 작가 임종웅, 스님 석야정, 연출가 방태수, 작곡가 강석희, 영화작가 이익태 등이 있었다. 김미경, 「《제4집단(1970)》」, 『미술사논단』, 제11권(2000), 한국미술연구소, pp. 257-59.

65) 조수진, 「<제4집단> 사건의 전말: ‘한국적’ 해프닝의 도전과 좌절」, 『미술사학보』, 제40권(2013), 미술사학연구회, pp. 159-60.

66) 박미성(주 50), pp. 12-13.

67) 류한승, 「1970년대 중·후반의 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』, 제7권(2015), 국립현대미술관, pp. 105-106.

로지컬 이벤트는 일시적이고 우연적인 행위가 아닌 계획적이고 개념적인 방식에 주목한 것으로, 일상적인 행위를 사건화(eventualization)하여 그 행위 자체를 낯선 시선으로 바라보게 만드는 방법이었다.⁶⁸⁾ 여기에서 행위를 하는 신체는 표현수단일 뿐만 아니라 삶과 세계를 지각하는 매개항으로 작용하였다.

이러한 로지컬 이벤트는 「ST」 그룹의 다른 작가들에게도 나타났다. 1976년 7월 신문화랑에서 열린 《Event Logical》에서 성능경은 제자리에 똑바로 서서 몸을 최대한 위로 팽창시키고 또 최대한 바닥으로 수축시키는 체조나 요가와 같은 <수축과 팽창>(1976)을 선보였다(도 38). 김용민은 마룻바닥에 놓인 젖은 수건을 들고 천천히 짜서 물기를 빼고 수건을 털어서 접은 뒤, 다시 물기를 짜고 터는 행위를 반복하여 물기가 빠진 수건으로 바닥의 물을 닦는 <물걸레>(1976)를 선보였다(도 39).⁶⁹⁾ 이들 또한 이건용과 마찬가지로 일상에서 흔히 간과하기 쉬운 행위들을 개념적으로 보여주었는데, 이와 같은 로지컬 이벤트는 신체가 삶과 세계를 지각하게 하는 매개항으로 작용하고 있었다는 점에서 이우환의 이론과 연관성이 있었다. 실제로 1970년대 초반부터 「ST」에서 꾸준히 연구되었던 이우환의 「만남의 현상학 서설 - 새로운 예술론의 준비를 위하여」에서는 신체를 미술행위의 중요한 목적인 세계와의 만남을 이루는 매개항이라고 규정하고 있었기 때문이다.⁷⁰⁾

마지막으로 1980년대에는 ‘퍼포먼스’가 전개되었다.⁷¹⁾ 먼저 이 시기의 행위는 무용, 음악, 연극, 영화, 마임, 비디오 등 다양한 장르와 교류하고 혼성하는 총체예술적인 성격을 띠었다. 구체적으로는 1986년 아르코스모미술관 주최의 《86 행위설치미술제》, 1987년 바탕골예술관 주최의 《9일장》, 그리고 급기야는 윤진섭이 창단한 「한국행위예술가협회」⁷²⁾를

68) 이건용, 성능경, 윤진섭, 류한승, 「‘이건용의 이벤트’ 좌담회」, 『국립현대미술관 연구논문』, 제6권(2014), 국립현대미술관, p. 168.

69) 강태희, 「1970년대의 행위미술 이벤트 - ST 멤버의 작품을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제13권(2001), 현대미술사학회, pp. 19-22.

70) 배명지, 「이건용의 로지컬 이벤트 - 1970년대를 중심으로」, 국립현대미술관 엮음, 『이건용 - 달팽이 걸음』(국립현대미술관 전시도록, 2014), p. 211.

71) 1980년대의 행위미술은 주로 ‘퍼포먼스’라고 불렸으며, 영어로 Performance, Performance Art라고 병기하였다. 김홍희(주 17), p. 37.

중심으로 이러한 양상이 나타났다. 예를 들어 작가들이 행위를 진행할 때 신디사이저와 같은 실험음악이 배경에 깔리거나, 현란한 사이키 조명이 등장하였다.⁷²⁾ 그리고 이 시기 행위미술은 미술관 내부를 벗어나 외부 자연공간으로 확산되기도 하였는데, 1980년 신탄강변의 《대전78세대전》, 1981년 대성리의 《겨울 대성리전》, 1982년 금강의 《야투 현장미술제》에서 현장 이벤트가 진행되었다. 이러한 지역의 자연에서 벌어진 행위미술에 대해 이견용은 “자연과의 신선한 접촉을 통한 자연의 무한한 넓이와 두께, 그 가운데의 모든 생명력을 예찬하고 그것을 행위로 보여주고 있다”고 언급하였다.⁷⁴⁾

결과적으로 한국화단의 세 번째 탈평면적 경향으로 살펴본 행위는 1960년대 말부터 1970년대 초까지는 해프닝, 1970년대 중반부터는 이벤트, 1980년대에는 퍼포먼스로 나뉘어 다양한 성격을 내포하며 나타났다는 사실을 알 수 있었다. 그 중에서도 개념적인 성격의 이벤트와 다양한 장르와 결합된 총체예술적 성격을 띤 퍼포먼스가 박현기 초기 작품 중에서도 행위 작품의 배경이 되어 주었다.

이렇게 박현기 초기작품의 배경이 되는 1970-80년대 한국미술의 탈평면적 경향은 오브제, 환경, 행위로 정리해볼 수 있었으며, 이 미술들에서는 일본의 영향이 크게 나타남을 알 수 있었다. 1960년대까지 주류로 나타났던 앵포르멜 평면회화에서 벗어나고자 한국작가들은 가까운 일본으로 눈을 돌린 것이었는데, 특히 이우환이 그 당시 새로운 미술을 찾고자 했던 우리 작가들에게 큰 영향을 미쳤음을 확인할 수 있었다. 그럼에도 기존의 미술에서 벗어나 새로워졌고, 점차 작가들만의 개성이 더해져 더 다양해진 1970-80년대 탈평면 미술은 우리 미술계의 큰 성과였다고 할 수 있으며, 이러한 조류 속에 박현기 또한 포함되어 있었다.

72) 「한국행위예술가협회」는 1988년 4월 30일 발족한 단체로, 미술분과에 방효성, 무용분과에 한상근, 음악분과에 박창수, 연극분과에 심철중, 영화분과에 김윤태 등이 있었다. 이혁발, 『행위미술 이야기』(사문난적, 2012), pp. 46-51.

73) 윤진섭, 「1980년대 한국 행위미술의 태동과 전개」, 국립현대미술관 엮음, 『한국의 행위미술 1967-2007』(국립현대미술관, 2007), pp. 98-109.

74) 이견용, 「[기획특집: 행위미술] 한국행위미술의 전개와 그 주변」, 『미술세계』, 1989.08, p. 52.

제 2 절 대구미술과 박현기

제2절에서는 박현기가 초기 작품을 제작하는데 주 활동 무대가 되어준 대구화단과 이곳에서의 박현기의 활동에 대해서 고찰해보고자 한다. 그 중에서도 1970년대와 1980년대를 거치며 대구화단에서 나타났던 탈평면적 미술 경향에 주목하여, 대구에서의 이러한 분위기가 박현기에게 어떤 영향을 미쳤는지 알아보겠다. 그리고 1974년부터 1985년까지 박현기가 초기 작품을 제작하는 데 더욱 직접적인 배경이 될 수 있는 대구에서 작가가 참여한 활동들에 대해 살펴보고자 한다.

1. 1970-80년대 탈평면적 경향

박현기 초기 시기의 결정적 배경을 이루게 되는 대구화단은 섬유산업으로 인한 자본의 형성으로 일찍 화랑가가 조성되어 서울화단과 동떨어져 있음에도 독자적으로 현대미술이 싹틀 수 있는 토양을 가지고 있었다.⁷⁵⁾ 이러한 지역적 배경을 바탕으로 1970년대 초반 대구화단에서는 1960년대 전반에 걸쳐 집단적인 양상을 띠었던 앵포르멜에 저항하려는 작가들의 새로운 시도들이 하나 둘씩 생기기 시작했다.⁷⁶⁾ 이러한 시도는 먼저 서울에서 「AG」나 「신체제」와 같은 그룹 활동을 거쳐 대구로 내려온 이강소를 중심으로 작가들이 하나둘씩 모여면서 시작되었다.⁷⁷⁾

75) 윤진섭, 「새로운 미술의 등장 - 70년대 미술의 전개와 화단사적 의미」, 대구문화재단 엮음, 『1960-70년대 대구미술의 현대성에 대한 해석』(대구문화재단, 2013), p. 20.

76) 1962년에 창립된 「앙그리(Angry)」 그룹을 통해 1960년대 대구화단에서는 앵포르멜이 집단적 양상을 띠게 되었는데, 이러한 흐름은 1972년 「신조화」로 이어져 여전히 1970년대 초반 대구화단에서도 앵포르멜이 나타나고 있었다. 박남희, 「대구현대미술의 태동과 전개」, 『한국학논집』, 제49권(2012), 계명대학교 한국학연구원, pp. 211-17.

77) 이강소에 의하면 1970년대 초반 대구화단에서는 김기동, 이향미, 이명미 정도만 현대미술의 어떤 형식을 구현하고 있었는데, 점차 박현기, 이묘춘, 황현욱 등이 서울에서 대구로 내려오고 동양화 하던 정태진 교수, 조각의 황태갑 교수 등의 많은 작가들이 자신의 작업실로 모이기 시작하면서 대구에서 새로운 현대미술이

이들은 다음과 같은 전시를 직접 기획하고 참여하며 새로운 조형언어를 습득하고자 하였다.

1973년 대구백화점화랑에서 열린 《Exposé》 전에서는 김기동, 이항미, 김종호가 참여하여 평면을 벗어난 작품들을 선보였다. 당시 매일신문에서는 이 전시를 향토화단에 전위작품을 선보인 첫 시도라고 평가하였고,⁷⁸⁾ 이러한 시도는 바로 다음해 같은 장소에서 열린 《한국실험작가전》으로 이어졌다. 《한국실험작가전》에는 대구뿐 아니라 서울과 부산에서 총 28명의 작가가 초대되었는데, 여기에서도 평면을 탈피한 작품들이 소개되었다. 그 예로 지붕을 덮는데 쓰는 얇은 석판인 스투트와 에나멜을 전시장 벽에 기대 놓은 김기동의 <스레트, 에나멜>(1974), 얇은 합판으로 만든 뚜껑이 있는 상자를 아무런 좌대 없이 바닥에 던져 놓은 황현욱의 <매체>(1974) 등의 작품이 있었다(도 40, 41). 특히 이 전시에서 주목해야 할 부분은 전시 도록에 ‘실험’에 대한 사전적 의미가 2페이지에 걸쳐 열거되어 있었다는 점이다(도 42).⁷⁹⁾ 김미경은 이를 보고 ‘실험’에 대한 문자 그대로의 사전적 정의로부터 출발함으로써 자신들이 지향하는 예술의 방향을 개념적으로 정의 내린 대구의 작가들을 높게 평가하였다.⁸⁰⁾ 이러한 일련의 전시들을 통해 평면으로부터 벗어난 작품들을 시도하기 시작했던 대구의 젊은 작가들은 자신감을 얻게 되었고, 마침내 이들에 의해 1974년 10월 《대구현대미술제》가 출범하였다.

제1회 《‘74 대구현대미술제》 전시서문에는 앞으로 미술제가 나아가야 할 방향에 대한 내용이 담겨 있었다.

“이 미술제는 개인이나 하나의 이념을 표방하는 단체에 의하여 유도된 것이 아니고 자발적인 참여에 의한 <비전>을 가진 예술가들의 모임의 제전입니다. 우리는 미술제가 폐쇄적인 경향보다 개방적이고,

시작되었다고 한다. 류한승(주 25), pp. 193-94.

78) 「전위작품 향토 화단에 첫선」, 『매일신문』, 1973, 3, 27.

79) 『한국실험작가전』(대구백화점화랑 전시도록, 1980).

80) 김미경, 「한국현대미술과 대구 - 지정학적 패러덱스 한국의 실험미술과 대구」, 대구문화재단 엮음, 『1960-70년대 대구미술의 현대성에 대한 해석』(대구문화재단, 2013), pp. 25-26.

침체보다 흐름을 갈구하고 있는 것을 잘 압니다.”⁸¹⁾

위의 글을 통해 알 수 있는 사실은 이 미술제가 폐쇄적인 것보다는 개방적인 것을 추구하였다는 점이다. 개방적인 것의 추구라는 말은 서울, 부산, 광주 등 전국 각지의 작가들을 초대하여 미술제에 참가시키는 것으로 실행되었는데, 특히 이 중에서도 서울과의 교류가 가장 눈에 띄었다.⁸²⁾ 그 이유로는 다음과 같은 두 가지 이유를 들 수 있다. 첫째 원래 서울에서 1년 먼저 《서울현대미술제》가 열리기로 했었는데 유신헌법으로 인해 미술제 개최가 무산되어 서울의 비평가와 작가들이 대거 대구로 이동하였다는 점과,⁸³⁾ 둘째 서울화단에서 「AG」와 「신체제」 멤버였던 이강소와 「ST」 멤버였던 황현욱이 《대구현대미술제》의 주축 멤버였기 때문에 이들의 역할이 크게 작용하였다는 점이 그 이유이다.⁸⁴⁾ 실제로 비평가의 경우 1975년에 박서보가 1977년에 오광수와 하종현이 《대구현대미술제》에서 열린 세미나에 참여하였으며, 작가의 경우 제1회 《대구현대미술제》에 「ST」에서 9명, 「신체제」에서 8명, 「AG」에서 6명이 전시에 참여하였다.⁸⁵⁾

이러한 사실들은 1970년대 서울화단에서 유행하였던 탈평면적 경향의 미술이 비평가 또는 작가를 통해 대구로 전해 내려와 영향을 미쳤을 것이라는 주장을 뒷받침해준다. 제1회부터 제5회까지 《대구현대미술제》의 작품들을 종합적으로 분석해본 결과, 1970년대 서울에서 성행하였던 오브제, 환경, 행위와 같은 미술의 탈평면적 경향이 대구에서도 비슷하게 나타난다는 사실을 발견할 수 있었다. 그리고 이 중에서도 몇몇 경향은

81) 『‘74 대구현대미술제』(제1회 대구현대미술제 팸플렛, 1974), p. 1, 박민영, 「‘74-‘79 대구현대미술제」, 김옥렬·박민영 엮음, 『강정 대구현대미술제』(민속원, 2016), p. 24에서 재인용.

82) 이를 계기로 1975년 《서울현대미술제》, 1976년 《부산현대미술제》, 1978년 《광주현대미술제》, 《전북현대미술제》 등이 개최되었다. 오광수(주 13), p. 56.

83) 김미경(주 80), p. 27.

84) 최병소, 「특집 황현욱, 너무 낡은 시대에 너무 젊게 이 세상에 오다 - 그를 처음 만난 기억」, 『월간미술』, 2016.02, p. 86.

85) 『대구미술 다시보기 - 대구현대미술제 ‘74-‘79』(대구문화예술회관 전시도록, 2004), pp. 24-28.

1980년대로까지 이어져 나타났다. 그렇다면 이에 대해 작품을 예시로 들며 살펴보겠다.

첫째, 대구화단에서는 서울화단과 마찬가지로 탈평면적 경향으로서 기성 오브제와 자연 오브제가 사용되었다. 이는 주로 1970년대 대구의 대규모 그룹전 위주로 모색되었다. 앞서 살펴본 《Exposé》전 《한국실험작가전》에는 주로 기성의 사물들이 출품되었으며, 제1회와 제2회 《대구현대미술제》에는 대구 작가 김재윤과 김영진의 타이어와 사다리를 전시장 또는 건물 옥상에 설치한 <작품>(1974)과 <Re - Create 7>(1975)이 출품되었다(도 43, 44). 그리고 대구의 이강소와 김청정은 제2회 《'75 대구현대미술제》에 돌을 가져와 바닥에 툭 던져둔 <무제>(1975)와 <노방의 돌>(1975)을 선보였는데, 이는 있는 그대로의 물성이 강조된 자연 오브제였다(도 45, 46).

한편 1970년대 대구에서의 오브제 작업은 1980년대 활동하던 후배 세대 작가들에게 이어졌는데, 이러한 사실은 1985년 대구의 수화랑에서 개최되었던 《10인의 입체작업》이나 1986년 댕갤러리의 《박두영》전에서 확인할 수 있었다.⁸⁶⁾ 앞의 전시에서는 돌들이 널려있는 작품을 볼 수 있었으며, 뒤의 전시에서는 난초, 명태, 타이어로 구성된 박두영의 작품 <무제>(1986)를 볼 수 있었다(도 47, 48).

둘째, 대구화단에서는 탈평면적 경향으로서의 행위가 환경 속에서 모색되었다. 제3회 《'77 대구현대미술제》부터 제5회 《'79 대구현대미술제》까지 대구의 작가들은 대구 달성군에 위치한 낙동강변이나 냉천계곡이라는 자연환경 속으로 직접 들어가 이벤트를 선보였다.⁸⁷⁾ 이러한 자연

86) 1980년대로 넘어오면서 대구의 젊은 세대들이 이전 세대를 이어 현대미술운동을 벌이고 있었고, 인공갤러리와 댕갤러리는 이러한 실험미술운동의 거점과 온상이 되어주었다. 이태수, 「80년대 대구미술」, 『미술세계』, 1989.12, p. 30; 1985년 수화랑의 《10인의 입체작업》전에는 김현석, 김태경, 권태호, 박두영, 박종경, 배영길, 신용덕, 안성대, 이교준, 조국영이 참여하였다. 이교준, 「인공갤러리와 황현옥」, 2017.10.25; 출처: 대구미술관 포럼자료, 2018.01.24.

87) 3회 이벤트에는 문범, 박현기, 백미혜, 이강소, 이상남, 이종윤, 장성진, 정재규, 최병소가, 4회 이벤트에는 김문자, 강정현, 김성구, 김연환, 김영진, 김용민, 도지호, 문범, 이강소, 이건용, 이상남, 이영배, 장경호, 황현옥이 참여하였다. 마지막 5회 이벤트에는 구마가이 고이치로, 김수자, 김용민, 김정태, 문범, 이건용이 참여하였다. 『대구미술 다시보기 - 대구현대미술제 '74-'79』(대구문화예술회관 전

에서의 이벤트는 다음과 같은 두 가지 특징을 띠었다. 첫째, 자연에 최소한의 행위를 가하여 시간에 따른 변화에 주목하였다. 황현욱은 돌에 수성 페인트로 숫자를 쓰고 흐르는 물에 던져 글자를 지우는 행위를 반복한 <돌글이벤트>(1978)를, 문범은 자기 키만한 나뭇가지 하나를 쫓고 나서 10m 되는 노끈으로 양은그릇과 나뭇가지를 연결하여 묶고 물 위에 그릇을 던져버려 서서히 떠내려가는 모습을 관찰하다 스스로 물속으로 뛰어 들어가는 <본다는 것>(1979)을 선보였다(도 49, 50).⁸⁸⁾ 둘째, 일상에서 흔히 할 수 있는 행위를 함으로써 예술과 삶의 경계를 흐렸다. 김문자는 옛 여인의 복장을 하고 물가에서 빨래 과정을 재연한 <다듬이소리 - 08 - 78>(1978)를, 김영진은 이벤트에 참가한 사람들의 이름을 써넣은 종이를 풍선에 매달아 하늘로 날리는 <풍선이벤트>(1978)를 선보였다(도 51, 52).⁸⁹⁾ 한편 이러한 환경 속에서의 행위는 또 한 번 대구 낙동강변에서 벌어진 1982년 《현장에서의 논리적 비전》으로 이어졌다.⁹⁰⁾

셋째, 대구화단에서는 탈평면적 경향으로서 비디오가 실험되었다. 제4회 미술제부터 ‘비디오&필름’이 출품 분야의 한 부분으로 선정 되어, 박현기, 이강소, 최병소, 김영진, 이현재 이렇게 5명의 작가들이 모여 대구의 K스튜디오에서 비디오를 실험하였다.⁹¹⁾ 먼저 이강소는 카메라 유리 앞에 놓인 투명 유리 반대쪽에 서서 페인트를 한 줄씩 칠해나감으로써 물감으로 화면이 뒤덮여 작가의 몸 전체가 가려지는 영상 <Painting 1978-1~6>(1978) 시리즈를 촬영하였다(도 53).⁹²⁾ 다음으로 김영진은 유

시도록, 2004), pp. 19-21.

88) 이강소, 「내일을 모색하는 작가들 - 제5회 대구현대미술제」, 『공간』, 1979.09, p. 72.

89) 『대구미술 다시보기 - 대구현대미술제 ‘74-‘79』 (대구문화예술회관 전시도록, 2004), pp. 41-42.

90) 여기에는 강용대, 강정현, 권영식, 김관수, 김정식, 김정태, 김철검, 노중기, 박건, 박종경, 백미혜, 서영준, 안승영, 안치인, 여상규, 유병호, 육근병, 이교준, 이두한, 이하우, 이현재, 이홍덕, 임충재, 장금자, 강선규, 장영자가 참가하였다. 박민영(주 81), p. 79.

91) 민희정(주 6), pp. 63-64.

92) 각각의 시리즈에는 흰색, 빨간색, 노란색, 초록색, 파란색, 검은색 페인트가 같은 방식으로 사용되었다. 박현기, 시청각자료, 「1978년 이강소 비디오 작업 《제4회 대구현대미술제》 소개 인터뷰 영상(대구 KBS) 베타맥스(Betamax)」, 1978; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드:

리의 한쪽 면에 자신의 얼굴, 손, 팔, 발바닥 등의 신체 부위들을 대고 유리와 인체가 맞닿아 생기는 부분의 테두리를 반대쪽 유리면에서 검은 색 매직펜으로 그리는 과정을 영상으로 기록한 <1978/2>(1978)를 제작하였다(도 54). 그리고 최병소는 하얀 종이 위에 목탄으로 반복적인 선을 그어 화면 전체를 덮은 뒤 다시 그것을 지워나가는 과정을 담은 <무제>(1978)를, 이현재는 병에 담긴 콜라를 컵 3개에 나눠 붓고 다시 컵에 있는 콜라를 병에 담는 과정을 담은 <무제>(1978)를 제작하였다(도 55).⁹³⁾ 마지막으로 박현기는 물이 담긴 트레이 수면 위에 조명기구의 그림자가 비추어 물결이 일렁이면 이미지가 흩어졌다가 다시 물결이 고요해지면 이미지가 선명해지는 <무제>(1978)를 촬영하였다(도 56). 이러한 비디오 작업은 1980년대에도 박현기에 의해 꾸준히 모색된다.

이렇게 1970년대와 1980년대를 거쳐 대구의 작가들은 오브제, 환경, 행위, 그리고 비디오와 같은 탈평면 미술을 학습하고 실험하였다. 이러한 대구 미술계의 분위기는 박현기가 초기 작품을 제작하는데 큰 영향을 미쳤을 것이라 여겨진다. 그렇다면 대구화단에서 박현기가 참여한 구체적인 활동에 대해 바로 다음 장에서 살펴보겠다.

2. 박현기의 활동

서울에서 학업을 마치고 1960년대 말 대구로 돌아온 박현기는 건축가로서 생계유지를 하면서도, 앙포르멜 위주의 추상미술이 주를 이루던 대구화단에 새로운 현대미술이 등장하는데 큰 역할을 하였다.⁹⁴⁾ 먼저 박현기는 1970년대 대구에서 열렸던 현대미술 전시에 적극적으로 참여하였

MC2012.03/Ⅲa/0001.

93) 박현기, 시청각자료, 「1978년(추정) <김영진, 최병소, 이현재> 베타맥스(Betamax)」, 1978(추정); 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/Ⅲa/0002.

94) 1968년 서울의 흑석동에서 대구로 본거지를 완전히 옮긴 박현기는 대구에서 ‘대진 실내외장 연구소’라는 설계 사무소를 운영하였다. 박미화, 「작가연보」, 국립현대미술관 엮음, 『박현기 1942-2000 만다라』(국립현대미술관 전시도록, 2015), pp. 312-13.

다. 1973년 이강소, 김영진, 최병소를 거의 매일 만나며 대구에서 새로운 현대미술을 도모하던 그는 1974년에 개최된 《한국실험작가전》에서는 작가이자 기획자로서, 《대구현대미술제》에서는 작가이자 운영자로서 참여하였다. 특히 제1회 《'74 대구현대미술제》에서는 사무국장직을 맡았으며, 1975년부터 《대구현대미술제》를 담당하였던 「대구현대작가협회(D.C.A.A)」⁹⁵⁾의 발기인 중 한 명으로 미술제 운영을 적극적으로 도왔는데, 때마침 대구백화점 10층에 새롭게 개소한 박현기의 '큐빅 디자인 연구소'가 많은 작가들이 교류할 수 있는 장소가 되어 주었다.⁹⁶⁾ 이렇게 대구의 동료작가들과 함께 《대구현대미술제》를 적극적으로 이끌어가면서 박현기는 자연스럽게 다양한 탈평면 미술 경향을 실험하게 되었다.

첫 번째로 그는 오브제를 작품에 도입하기 시작하였다. 1974년까지 <74-Q>(1974)나 <우+상=0>(1974)과 같은 기하학적인 평면 작업을 하다가, 1975년 제2회 《'75 대구현대미술제》부터 평면에 건축용 흡손자루와 같은 오브제를 결합한 <몰(沒)>(1975)을 출품하기 시작한 것이다(도 57, 58, 59). 1977년부터는 그의 작품에서 평면이 사라지게 되었으며, 다양한 기성 오브제와 자연 오브제가 작품에 사용되었다. 이는 박현기가 《대구현대미술제》에 참여하면서 다른 작가들의 작품을 보고 영향을 받은 것이라 여겨진다.

두 번째로 대구 작가들과 함께 《대구현대미술제》의 '낙동강 강정 백사장 이벤트'에 참여하면서부터 박현기는 행위와 환경이라는 탈평면 미술 경향을 몸소 익히게 되었다. 그는 1963년 한스 홀라인(Hans Hollein, 1934-2014)의 작품을 보고 환경 속에서 작업이 이루어질 수 있다는 사실을 미리 알고 있었지만, 자연환경 속에서 작품을 직접 제작해본 것은 1977년이 처음이었다. 다음은 박현기가 겪었던 1963년의 일화이다.

“63초 서양학과 시절 인테리어로 아르바이트를 하고 있을 즈음, 건축

95) 1975년 7월 「대구현대작가협회(D.C.A.A)」가 창립되었고, 창립전에는 김경인, 김영진, 박종갑, 박현기, 백미혜, 이강소, 이명미, 이묘춘, 이현재, 최병소, 황태갑 등이 참가하였다. 박민영(주 81), p. 26.

96) 박미화(주 94), pp. 312-13.

적인 기초가 없는 열등감에 학교 도서관을 들러 우연하게도 DOMUS에 소개된 한스 홀라인의 PERFORMANCE 작품, 포타블 OFFICE를 보는 순간 놀라움은 지금껏 가장 큰 충격으로 기억된다. 넓은 잔디밭 위에 둥근 투명 비닐 튜브 속에 AIR 콘푸레서로 공기를 공급시키면서 투명 HOUSE 속에서 타이푸를 치고 있는 야외 설치작업이었다.”⁹⁷⁾

따라서 이 때 한스 홀라인의 작품을 보았던 경험과 실제로 대구 작가들과 함께 환경 속에서 <포플러 이벤트>(1977)라는 작품을 직접 시도해보았던 경험은 박현기가 1977년부터 1980년대까지 지속적으로 낙동강이라는 환경을 이용하여 여러 작품을 선보이게 되는 계기가 되었다(도 60).

세 번째로 대구 작가들과 함께 제4회 《'78 대구현대미술제》에 비디오 작품을 출품하면서 박현기는 비디오라는 탈평면 매체를 새롭게 실험하게 되었다. 여기에서 비디오 매체를 실험하게 된 배경으로는 박현기의 역할이 컸는데, 왜냐하면 박현기는 1974년부터 미국문화원을 방문하여 백남준 작품을 접함으로써 비디오라는 매체를 이미 알고 있었기 때문이다. 다음의 작가노트에서는 1974년의 일화가 소개되어 있었다.

“모든 것을 버린 텅 빈 나를 채우기란 너무나 막연한 나머지 어느 날 미 문화원 자료실을 찾은 것이 1974년 여름이다. (...) 그 날 나는 생전 처음 비디오 작품을 보았고 백남준이라는 세계적인 인물이 존재함을 확인하였다. 그리고 제 2의 인생을 탄생시키는 신호탄이 되었다. 그 날 본 테이프는 백선생님이 미국에서 발표한 <글로벌 그루브>였고, 또 한편은 머스 커닝햄(Merce Cunningham)의 현대무용을 백선생이 편집한 작품이었다. (...) 나름대로 작업계획을 가지고 주조에 들어가 신디사이저를 발견하고 기대와 실망이 엇갈려 혼동이 왔다. 백선생의 ‘백아베 신디사이저’가 이미 대량생산하여 기성품으로 방송기재로 보급되어 있음에 실망했다. 솔직히 개인적으로 그러한

97) 박현기, 「<무제(TV 돌탑)>관련 작가노트」, 년도미상; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/IVa/042.

테크놀로지에 생소한 체질을 읽어야 했고, 그런 전통이 없는 상황과 악을 했어야만 했다. 그리고 일찍 다른 길을 택하기로 마음먹고 그것도 우리식으로 밀어붙이기로 결심한 것이 오늘의 내 인생을 결정 짓는 계기가 되었다.”⁹⁸⁾

이를 통해 박현기가 1974년부터 이미 백남준을 통해 비디오 매체를 알고 있었다는 사실을 알 수 있었다. 심지어 그는 우리에게 서양에서처럼 테크놀로지한 배경이 없었기 때문에 비디오를 우리식으로 해석할 수 있는 새로운 방법을 모색 중에 있었다. 그러나 비디오라는 새로운 매체를 실험해볼 준비가 다 되어있음에도 불구하고 실행에 옮기지 못했던 이유는 비디오카메라를 구하지 못해서였는데, 그 문제가 해결되면서 마침내 1978년 대구에서 비디오 작업이 시작되었다.⁹⁹⁾

1970년대의 이러한 활동들은 박현기에게 국제적인 비엔날레에 참여할 수 있는 기회를 마련해주었다. 박현기는 1979년 《제15회 상파울로 비엔날레》에 한국대표로 선정되어, 오브제와 비디오가 결합된 작품 <무제(TV 돌탑)>(1978)과 퍼포먼스 작품 <물 기울기>(1979)를 국제무대에 선보였다(도 1, 61). 그리고 1980년에는 《제11회 파리비엔날레》의 ‘비디오 설치(Video Installation)’ 부분에 세계 총 6명의 작가 중 한 사람으로 초대되어, <무제(TV 돌탑)>(1980)을 출품하였다(도 62).¹⁰⁰⁾ 지역작가로서 박현기의 이와 같은 성과는 주목할 만한데, 왜냐하면 국제무대에는 주로 서울에서 활동하던 작가들이 진출하였으며, 박현기 이전에 대구에서 해외로 진출했던 작가는 없었기 때문이다. 물론 대구의 이강소가 1975년 《제9회 파리비엔날레》에 참가한 적은 있었지만, 이강소는 서울

98) 박현기, 「제4회 대구현대미술제 출품작 <무제> 관련 작가노트」, 1978(추정); 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/IVa/002.

99) 1978년의 어느 날 박현기가 어디선가 중고 홈 비디오 카메라를 구해오게 되었고, 그와 함께 비디오 작업의 필요성을 역설하고 있었던 이강소가 대구의 작가들을 모으면서 대구에서 비디오 매체가 실험되었다. 서정걸, 「한국 실험미술의 선구적 탐구, 이강소」, 국립아시아문화전당 역음, 『해프닝과 이벤트: 1960-70년대 한국의 행위예술』(국립아시아문화전당, 2016), pp. 335-38.

100) 박미화(주 94), pp. 314-15.

을 기반으로 1970년대 초중반까지 활동하다가 국제무대로 진출하게 된 것인 반면, 박현기는 대구를 기반으로 활동하다가 해외 비엔날레에 초대 받게 된 것이었기 때문에 경우가 달랐다. 즉, 1970년대부터 대구에서 시작된 현대미술은 박현기가 국제무대로 진출할 수 있는 발판이 되어 주었다.

그렇다면 지금부터는 대구 미술계에서 박현기가 참여한 전시 이외의 활동들에 대해 알아보도록 하겠다. 1980년대부터 그는 이론 공부에도 참여하고, 국내외적으로 더 다양한 작가들과 교류하였다. 먼저 그는 작가이자 전시기획자였던 황현욱을 중심으로 ‘현대미술 독서모임’에 참여하면서 동시대 미술경향에 대해 공부하였다. 황현욱은 한국에 변변한 현대미술 서적이 없음을 깨닫고 자신이 직접 외국 책을 보면서 공부한 내용을 작가들과 나누기 시작했는데, 이러한 만남들이 점점 모여 1981년경부터 약 1년 6개월 간 현대미술 독서모임이 진행된 것이다. 이 모임에는 이교준, 박두영, 권부문, 신용덕 등의 작가들과 함께 박현기가 참여하여 공부하였다(도 63).¹⁰¹⁾ 이들이 스터디에서 다루었던 주제는 미니멀리즘과 개념미술이었으며, 스터디 상에서 화제가 되었던 인물들은 도널드 저드(Donald Judd, 1928-1994), 솔 르윗(Sol Lewitt, 1928-2007), 로버트 스미슨(Robert Smithson, 1938-1973), 리차드 롱(Richard Long, 1945-) 등 소위 새로운 매체를 중심으로 하는 작가들이었다.¹⁰²⁾ 당시 스터디에 참여하였던 이교준 작가에 의하면 대구에 있는 미국문화원에서 자료를 직접 얻어와 루트비히 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)의 ‘분석철학’이나 조셉 코수스(Joseph Kosuth, 1945-)의 ‘철학 이후의 예술’과 같은 텍스트를 읽었다고 한다(도 64).¹⁰³⁾ 이러한 이론 활동은 박현기의 1980년대 이후 작업에서 언어가 등장하는데 직접적인 배경이 되어주었을 것이라 생각한다.

101) 이교준, 이명미, 권오봉, 정병국 좌담, 「특집 황현욱, 너무 낡은 시대에 너무 젊게 이 세상에 오다 - 황현욱의 대구시절 발자취를 추적하다」, 『월간미술』, 2016.02, p. 81.

102) 신용덕, 「박현기와 함께한 이들」, 국립현대미술관 엮음, 『박현기 1942-2000 만다라』(국립현대미술관 전시도록, 2015), p. 298. pp. 297-99.

103) 이교준·박두영 인터뷰, 대구 이교준 작업실, 2018년 01월 24일.

또한 박현기는 1980년대 대구화단에서 수화랑, 갤러리 THAT, 인공갤러리 등을 운영하였던 황현욱을 통해 국내외 작가들과 교류하게 된다. 황현욱의 초대로 대구 수화랑에서 이우환, 곽인식, 스가 키시오(菅木志雄, 1945-) 등이 개인전을 갖게 되었는데, 이를 계기로 박현기가 일본에서 모노하와 관련되어 활동하던 작가들과 교류하게 된 것이다.¹⁰⁴⁾ 특히 박현기는 이우환과 특별한 인연을 이어갔는데, 1984년 이우환의 서울 현대화랑에서의 개인전을 박현기가 영상으로 기록해주기도 하였고, 1985년 박현기의 일본 가마쿠라 갤러리에서의 개인전에 이우환이 참석하기도 하였다.¹⁰⁵⁾ 이 둘의 만남의 시작은 이우환이 제3회 《대구현대미술제》에 작품을 출품하였던 1977년으로 거슬러 올라가는데, 이 때 둘이 어느 정도로 깊게 교류하였는지는 알 수 없지만, 박현기의 초기 오브제 작품에 이우환과 비슷한 작품들이 보인다는 점은 이때 박현기가 이우환에게 어느 정도 영향을 받기 시작했음을 짐작하게 해준다.

결과적으로 박현기가 1970년대 대구화단의 현대미술을 이끌어가는 데 큰 역할을 하면서 다양한 탈평면 미술경향을 시도해보게 되었고, 급기야는 해외 비엔날레에 진출하는 성과를 이루어내었다는 사실을 알 수 있었다. 그리고 1980년대 대구화단에서 박현기는 이론과 교류 활동을 하면서 그의 작품의 폭을 점점 더 넓혀갔다는 점 또한 발견할 수 있었다. 따라서 1970년대와 1980년대의 대구 미술계는 박현기가 초기 작품을 제작하는데 있어 직접적인 배경이 되어 주었으며, 박현기가 지역 미술가로서 더 큰 무대로 도약할 수 있는 발판이 되어 주었다고 정리해볼 수 있겠다.

104) 1984년에는 이우환이, 1985년에는 곽인식, 오쿠보 에이지, 스가 키시오가 차례로 수화랑에서 개인전을 개최하였다. 권미옥, 「인공갤러리와 황현욱」, 『대구문화』, 2017.12, p. 52; 이교준(주 81).

105) 박현기, 시청각자료, 「1984년 박현기 <이우환(Lee U-FAN) '84> 베타맥스(Betamax)」, 1984; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/Ⅲa/0032.

3 장 박현기의 초기 작품 분석

제3장에서는 박현기가 1974년부터 1985년까지 초기 실험 단계에 제작했던 작품을 세 가지 탈평면적 경향으로 나누어 분석해보고자 한다. 박현기는 1975년부터 1980년까지 오브제, 1977년부터 1982년까지는 환경, 1980년부터 1985년까지는 행위를 위주로 하여 작품을 제작하였는데, 이는 전체적으로 일관된 주제를 전달하기 위해 소재나 형식을 달리한 것이었다. 따라서 각 절에서는 작품이 제작된 순서대로 오브제, 환경, 행위에 해당하는 작품들을 면밀히 살펴볼 것이며, 이를 통해 박현기의 초기 작품이 갖는 의의에 대해 논의해보고자 한다.

제 1 절 오브제

1970-80년대 한국화단에서 나타났던 탈평면 미술의 경향 중 하나로서의 오브제는 박현기의 초기 작품에도 나타난다. 박현기가 본격적으로 작가 활동을 시작한 1974년 처음으로 발표한 작품은 평면이었지만, 이듬해부터 작품에 오브제가 등장하였다. 그가 사용한 오브제는 기성 오브제와 자연 오브제였는데, 이에 대해 알아보기 전에 먼저 1974년에 선보인 두 점의 평면 작업을 분석해보겠다.

1974년 대구에서 열린 《한국실험작가전》에서 선보인 <74-Q>(1974)는 두 개의 정방형의 평면으로 구성되어 있는 작품으로, 가운데에는 두 개의 평면을 나누는 가로선이 두개 그어져 있었다(도 57). 가로선 위에 위치해 있는 정방형의 평면 윗부분에는 두 개의 가느다란 직사각형 두개가 나란히 그려져 있었고, 그 바로 밑에는 원형점이 하나 찍혀 있었다. 그리고 가로선 아래에 위치해 있는 정방형의 평면에는 아래로 갈수록 크기가 작아지는 원형점 다섯 개가 한 줄로 위치해 있었는데, 결과적으로

이 작품은 크고 작은 기하학적인 도형들로만 이루어진 작품이었다. 한편 같은 해 타워갤러리에서 열린 《WORK·2》 전시와 계명대학교 미술관에서 열린 제1회 《'74 대구현대미술제》에 박현기는 <우+상=0>(1974)을 출품하였는데, 이 역시 기하학적인 도형으로만 이루어진 평면 작품이었다(도 58). 이 작품은 텅 빈 원기둥과 검은색으로 칠해진 기다란 직사각형으로 이루어져 있었는데, 마치 아래를 향하고 있는 원기둥 정 가운데에 길쭉한 각목이 꽂혀 있는 듯한 모양을 하고 있었다. 이는 바퀴에 힘을 주고 줄을 걸어 돌려 물건을 움직이는 장치인 도르래를 연상시켰다.

이와 같은 박현기의 평면 작품들은 모두 기하학적인 드로잉으로 1960년대 후반 서울화단에서 「오리진」¹⁰⁶⁾ 멤버들이 주로 선보였던 기하학적 추상 작품과 유사하다. 왜냐하면 이들의 화면 또한 기하학적인 선과 도형으로 이루어져 있었기 때문이다. 또한 「오리진」 멤버들은 1964년 제14회 홍익대학교 졸업생들로 비슷한 시기 홍익대학교를 다닌 박현기가 이 작가들을 알고 있었을 것이라는 점과, 이들 중 서승원, 이승조, 최명영이 제1회 《'74 대구현대미술제》에 참여하여 <동시성 74-28> (1974), <핵 F-90>(1974), <등식>(1974)과 같은 기하학적 추상을 선보였다는 점은 박현기가 서울과 대구에서 이들의 영향을 받았을 수도 있다는 사실을 짐작하게 한다(도 65, 66, 67).

이러한 기하학적인 평면 작업들은 시각적 환영을 바탕으로 했던 ‘옵아트(Optical Art)’ 계열이라고 할 수 있는데, 이는 우리보다 조금 앞선 시기 일본에서도 나타났다.¹⁰⁷⁾ 1960년대 중반 이후 일본 미술계에서는 서구로부터 전해진 옵아트가 유행하여 ‘우리가 보는 것을 다시 한 번 보아야한다’는 시대 비판적이고 자기 반성적인 움직임이 대두되었다. 우리 눈

106) 「오리진」은 1964년 14회 홍익대학교 졸업생 권영우, 김수익, 서승원, 최명영, 최창홍, 이상락, 신기옥, 이승조로 이루어진 그룹으로 1963년 결성되었다. 김미경(주 22), p. 52.

107) 김미경은 「무동인」이 참여한 《청년작가연립전》에서 뿐만이 아니라 1968년 일본에서 열린 《한국현대회화전》이나 1969년 조선일보사가 주최한 제12회 《현대작가초대전》에서도 기하추상과 오프아트 경향이 갑자기 돌풍처럼 일어났다고 언급하였다. 그녀는 이러한 현상이 동시대 일본에서 나타났는데 그들에 비해 우리는 당위성이 부족하다고 지적하였다. 김미경(주 20), pp. 33-36.

에 흔히 보이는 것이 과연 진실 된 것인가를 의문시하고, 시각(Vision)의 불확실성에 대해 강조하는 미술 현상이 나타난 것이다.¹⁰⁸⁾ 이러한 현상은 이시코 준조(石子順造, 1929-1977)와 나카하라 유스케(中原佑介, 1931-2011)가 기획한 1968년 4월 도쿄화랑과 무라마츠 화랑에서 열린 《트릭스 앤 비전 - 도둑맞은 눈(トリックス・アンド・ヴィジョン盗まれた眼)》전과 같은 해 10월에 열린 제1회 《현대조각전》에서 대대적으로 드러났다. 여기에 참여한 작가들은 일련의 눈속임인 트릭적 형태를 실험하는 작업들을 다루고 있었다.¹⁰⁹⁾ 대표적인 작품으로는 《현대조각전》에 출품한 세키네 노부오(關根神夫, 1942-)의 <위상-대지(位相-大地)>(1968)가 있다(도 68). 이 작품은 고베 슈마리쿠 공원에 구덩이를 파고 그 옆에 똑같은 크기와 모양의 흙 입방체를 거푸집으로 굳혀서 옆에 세운 것으로, 시각적인 트릭을 이용한 작품이었다.¹¹⁰⁾ 당시 일본에서 유명작가로 활동하던 이우환은 이러한 활동에 큰 영향을 받게 되는데, 그는 《트릭스 앤 비전 - 도둑맞은 눈》에 대해 다음과 같이 언급하였다.

“트릭스 앤 비전 전시는 모노하 태동에 매우 중요하고 제게도 관심의 대상이었습니다. 그 전시에 초대받았던 사람들은 바로 일루전이나 트릭 등 시각의 착시현상을 다루어 이 사회나 현실에 대해 ‘본다’라는 것이 무엇인지, 본다는 것은 무엇인지, 존재한다는 것은 무엇이며 작품이라는 것은 무엇인가, 과연 그것이 작품이고 과연 그것이 보이는 그대로인가를 다시 생각해봄으로써 그것을 흐트려 놓는 다든지, 애매하게 한다든지 하는 현상으로 만들어 버리자 했습니다. (...) 당시 저는 무명이었으니까 거기에 끼지는 못하고 그들을 좋게 보고 그들을 열심히 모방했습니다. 거기에는 다카마츠, 세키네 등 유명 작가가 많이 포함되어 있었는데 그들이 부러웠고 그들이 신기했

108) Mika Yoshitake, “Lee Ufan and the Art or Mono-ha in Postwar Japan(1968-1972)” (Ph. D. diss., University of California at Los Angeles, 2012), p. 127.

109) Alexandra Munro, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*(New York: Harry N. Abrams, 1994), pp. 261-68.

110) 김정희, 「‘보이는 것과 보이지 않는 것과 그 사이의 접점’을 통한 이우환의 조각 작품 읽기」, 『현대미술사연구』, 제15권(2003), 현대미술사학회, p. 187.

습니다. (...) 저는 당시에 전혀 무명인데다가 전시회에 출품하여 낙선만 했던 터인데 트릭스 앤 비전에 출품하지 않았었는데도 곧 그들과 친하게 되고 의미가 통하여 작가들이 모여서 (...) 어쨌든 모노하의 사람들 태반이 트릭스 앤 비전에서 태동했습니다. (...) 그 전시회에서 나온 사람들이 모노하가 된 것이었고 저 자신도 전시 무렵 그들을 배끼고 있었거든요.”¹¹¹⁾

즉, 그 당시 일루전이나 시각적 착시현상을 다루던 당시의 일본 작가들을 모방하고 있었다는 이우환은 이무렵 피비우스의 띠를 평면화한 것 같은 착시효과를 불러오는 평면 작업 <제4의 구조 A>(1969)나 <제4의 구조 B>(1969)를 제작하였으며, 이와 동시에 오브제를 통해서도 같은 관심사를 표현하기 시작하였다(도 69, 70).¹¹²⁾

일본에서 ‘우리 눈에 흔히 보이는 것이 과연 진실된 것인가’를 의문시하고, ‘시각의 불확실성’에 대해 강조하는 현상이 나타났듯이, 일본의 영향 하에 있던 1970년대의 한국화단에서 작가로 활동한 박현기도 마찬가지로 기하학적 평면 작업에 이어 1975년부터 오브제 작업을 선보이면서 이러한 주제를 탐구하기 시작하였다. 먼저 박현기는 기성 오브제 중에서도 ‘건축용 산업재료’를 이용해 시각적 착시를 유도함으로써 ‘본다는 것’은 무엇인지에 대해 끊임없이 질문을 던졌다. 1975년 제2회 《‘75 대구현대미술제》에 출품된 <몰(沒)>(1975)은 집이나 담의 벽에 흙이나 회를 바르는데 쓰이는 건축용 흙손의 자루가 캔버스에 부착된 형태의 작업이었다(도 59). 캔버스 위에는 흙손의 자루만 붙인 뒤 흙손의 머리 부분은 캔버스에 대고 스프레이를 뿌려 형태만 남도록 하였는데, 멀리서 보면 마치 진짜 건축용 흙손 전체가 캔버스에 붙어 있는 것처럼 보였다. 이는 사물의 흔적만으로 시각적인 환영을 유도한 것이었다.

한편 1977년 《제3회 서울현대미술제》에 출품된 벽돌이나 합판으로 이루어진 다음의 두 작품은 시각적 착시를 유도하는 작품들이었다. <무

111) 김미경-이우환 인터뷰, 일본 가마쿠라 이우환 자택, 2002년 08월 14일, 김미경(주 20), p. 31에서 인용.

112) 김미경(주 20), pp. 32-37.

제>(1977)는 전시장 벽의 모서리를 기준으로 검은색으로 칠해진 양쪽 벽면 중 오른쪽 벽면과 평행하게 직사각형의 벽돌을 세우고, 벽면과 바닥, 그리고 벽돌의 일부를 흰색 페인트로 칠한 작품이었다(도 71). 이 작품의 벽과 벽돌은 실제 전시장이라는 3차원의 공간 속에 존재함에도 불구하고 정면에서 이 작품을 바라보았을 때에는 큰 검은 사각형 안에 작은 흰 사각형이 그려져 있는 2차원의 평면으로 보였는데, 이는 작가의 의도에 따른 사물의 구성과 배열로 인해 시각적 착시 현상이 유도된 것이었다. 다음의 작품도 마찬가지였다. <무제 77-12>(1977)는 한쪽 옆면에 검은 사각형이 그려진 크기가 같은 합판 다섯 개가 일렬로 쌓여 있는 오브제 작품으로, 각각의 합판이 쌓여진 각도는 조금씩 달랐다(도 72). 그러나 이 작품을 정면에서 바라보았을 때에는 각도가 다르게 쌓여진 각 합판의 검은색 사각형들이 한 데 모여 일직선으로 뻗어있는 것처럼 보였는데, 이 또한 작가가 구성해 놓은 배열에 의해 시각적 착시가 유도된 것이었다.

즉, 박현기는 건축 사무소를 운영하기도 했던 자신이 주변에서 가장 쉽게 구할 수 있었던 건축용 산업재료를 이용해 사물의 흔적을 남기고, 시각적 착시효과를 유도함으로써 보는 이들에게 시각적인 환영을 보여준 것이었다. 이는 관자의 지각 자체를 혼란스럽게 하여 ‘본다는 것’은 무엇인지에 대해 다시 생각해보게 하는 시도였다고 할 수 있다. 비슷한 시기 대구의 황현욱 또한 이와 같은 주제를 탐구하였는데, 그의 작품 <무제>(1975)는 박현기의 <몰(沒)>(1975)과 비슷한 구조를 띠고 있었다(도 73, 59). 황현욱의 <무제>는 직사각형 모양의 기다란 목판재를 오른쪽 땅에 놓고 막대기로 그 목판재를 갈아 가루를 낸 뒤, 바로 그 목판재를 치워 흔적을 남긴 작품으로, 오른쪽 바닥의 흔적과 정확하게 대칭이 되는 위치의 왼쪽 바닥에 실제 목판재를 둠으로써 가상의 흔적과 실제의 물체를 대비시킨 작품이었다.¹¹³⁾

다음으로 박현기는 기성 오브제 중에서도 ‘반영적 성격’을 가진 TV 모니터나 거울과 같은 일상에서 발견할 수 있는 사물들을 이용해 가상과

113) 이교준(주 86).

실재를 대비시킴으로써 존재의 실체에 대한 인식론적 접근을 하였다. TV 모니터와 거울은 반영적 성격을 가지고 있는 사물들로, 일상에 존재하면서도 눈속임을 유발할 수 있는 장치들이었다. 박현기가 시각적인 환영에 대한 탐구를 지속하기 위한 오브제로써 TV 모니터와 거울을 사용하게 된 데에는 1978년 K스튜디오에서 대구의 동료 작가들과 한 비디오 실험이 결정적으로 영향을 미쳤다. 그는 스튜디오 내에서 사진 인화용 트레이 속 표면에 비친 조명 램프의 그림자 영상이 잔잔히 흔들리고 있음을 발견하고, 그 화면 그대로를 비디오로 촬영한 <무제>(1978)를 제4회 《'78 대구현대미술제》에 출품하였다(도 56). 다음의 작가노트를 보면 이때의 경험이 박현기에게 큰 깨달음으로 다가왔음을 알 수 있다.

“K스튜디오에서 처음 장만한 장비를 스텐바이 해놓고 무엇을 어떻게 시작할까 망설이고 있는 사이 스튜디오 피트에 고인 물에 비친 스탠드가 2층 목조건물의 진동으로 흔들리는 영상이 반짝 나에게로 다가와 손가락으로 물을 점점 심하게 저어주면서 천천히 없어졌던 영상이 다시 살아나는 그 때의 그 과정이 얼마나 충격으로 와 닿았는지 모른다. 이것이 공식적인 나의 첫 비디오 작품이 되었다.”¹¹⁴⁾

즉, 박현기는 특정한 대상을 반영하는 성질을 갖고 있는 수면을 비디오로 촬영하면서 비디오 영상에도 수면과 같은 반영적 성격이 있다는 것을 깨달은 것이다. 이 사건을 계기로 그는 비디오로 촬영한 영상을 보여주는 ‘TV 모니터’뿐만 아니라 자신의 반대편 공간에 있는 특정 대상을 그대로 투영하여 보여주는 ‘거울’을 사용하기 시작하였고, 이는 <무제(TV 돌탑)>(1978)이나 <무제(반영 시리즈)>(1979)로 제작되었다.¹¹⁵⁾

먼저 <무제(TV 돌탑)>(1978)은 TV 모니터와 돌을 일렬로 쌓은 것으

114) 박현기(주 98).

115) 원래 인류가 대상을 투영하는 물질적 특성을 발견했던 것은 수면을 통해서였다. 그러나 빛의 파동에 큰 영향을 받는 수면은 안정적인 상을 얻기 힘든 물성을 가지고 있었기 때문에 인류는 현존하는 대상을 정확히 드러낼 수 있는 또 다른 미디어를 갈망하였으며, 거울이라는 존재를 발견하면서 안정된 상을 확보하게 된다. 민희정(주 7), pp. 117-18.

로, 바닥 위에 3개의 화강암 돌을 쌓고 그 위에 같은 크기의 돌 2개의 이미지를 보여주는 TV 모니터를 올린 뒤 마지막으로 모니터 위에 작은 돌을 얹어 놓은 작품이었다(도 1). 이 작품은 제목 그대로 TV 모니터와 돌을 이용한 돌탑을 재현해 놓은 것이었는데, 여기에서 TV 모니터는 실제의 돌을 그대로 보여주는 반영적인 성격을 갖고 있었다. 이러한 성격 때문에 이 작품은 보는 사람들로 하여금 모니터 위와 아래에 위치한 실제 돌과, 모니터 화면에 나오는 가상의 돌 모두가 실제 공간인 이 전시장 안에 존재한다는 착각을 불러 일으켰다. 이렇게 작가는 모니터의 ‘안’과 ‘밖’을 넘나들며 가상과 실재를 대비시켜 놓음으로써 그냥 지나칠 수도 있었던 관람객들로 하여금 무엇이 진짜고 무엇이 가짜인지 생각하게 만들었다.

이는 세계적인 비디오 아티스트 백남준(1932-2006)의 <TV 물고기>(1975)와 원리가 비슷하다고 볼 수 있는데, 백남준 또한 수조 속에 살아있는 물고기 뒤에 TV 모니터 속 영상 물고기를 병치함으로써 가상과 실재를 대비시켜 놓았기 때문이다(도 74).¹¹⁶⁾ 그러나 백남준 작품에서의 TV 모니터 속 영상 이미지는 ‘비디오 신시사이저(Video Synthesizer)’¹¹⁷⁾ 기법에 의해 현란하게 만들어진 이미지였기 때문에 가상과 실재의 병렬적인 대비가 어려웠다. 반면에 박현기의 TV 모니터 속 이미지는 사물을 정적으로 관조하는 그의 태도가 담긴 정지된 이미지로 비교적 쉽게 가상 이미지와 실재 이미지를 대비시켜 보여줄 수 있었다.

한편 이듬해 제작된 <무제(반영 시리즈)>(1979)는 TV 모니터처럼 반영적인 성격을 갖고 있는 ‘거울’을 이용하여 가상과 실재를 대비시켜 보여주었다(도 75). 이 작품은 낙동강 수면 위에 대형 거울을 직각으로 설치하여 거울에 출렁이는 물결이 반사되어 보이는 모습을 비디오로 촬영

116) 김홍희, 『굿모닝, 미스터 백!』 (디자인하우스, 2007), p. 69.

117) ‘백-아베 비디오 신시사이저(Paik/Abe Video Synthesizer)’라고도 불리는 이것은 1964년부터 일본의 공학자 슈야 아베(阿部修也, 1932-)와 함께 연구를 거듭한 끝에 1969년 처음 제작된 것으로, 카메라 등의 여러 외부 영상 소스를 받아 실시간으로 색과 형태를 변형하는 영상편집이 가능한 기계이다. 김은지, 「기술문화-비디오클립 - Cinder 2013 출현과 비디오클립과 백남준의 비디오 영상과의 관계 분석 -」, 『기초조형학연구』, 제15권(2014), 한국기초조형학회, pp. 122-23.

한 것이었다. 여기에서 거울은 빛의 파동이나 바람의 세기에 따라 자연스럽게 흔들리는 거울 반대편의 물결을 그대로 반영하여 보여주었다. 거울의 이러한 속성은 보는 이로 하여금 수직으로 세워진 거울과 그 옆의 수면을 정면에서 바라보았을 때, 마치 거울 안의 비춰진 물결의 모습과 바로 옆에서 실제로 출렁이는 물결의 모습을 동일한 것처럼 인식하게 하였다. 이렇게 작가는 거울의 이쪽과 저쪽을 넘나들며 가상과 실재를 대비시켜 놓음으로써 어떤 것이 참된 모습인지를 거꾸로 질문하고 있었다.

박현기가 거울에 반영시킨 물결이라는 소재는 일본의 다카마츠 지로(高松次郎, 1936-1998)에게서도 탐구되었던 소재이다. <물결기둥>(1968)이라는 작품에서는 물체의 형태가 변형되거나 사물 자체의 성질로부터 늘어지는 모습에 집중하였다(도 76). 다카마츠 지로는 물결 이외에도 그림자, 원근법과 같은 장치들을 주로 가져와 작품에 사용하였는데, 이러한 소재는 모두 형태나 현상에 있어 시각적인 환영을 만들어내는 장치로써 이를 이용해 실제로 보이는 것과 인식되는 것 사이에 차이를 발생시켰다.¹¹⁸⁾

마지막으로 박현기가 사용하였던 자연 오브제에 대해 살펴보겠다. 박현기는 특히 ‘돌’을 자신의 트레이드마크처럼 지속적으로 사용하였다. 1978년에는 서울화랑에서 열린 《박현기전》에서 실재 돌 사이에 합성수지로 돌의 형태를 따서 만든 인공 돌을 끼워 만든 <무제>(1978)를 발표하였다(도 77). 이 작품은 앞에서 살펴본 <무제>(1978)처럼 돌탑 형태를 띠고 있었는데, 맨 아래에 실재 돌 4개를 쌓고, 그 위에 빨간 인공 돌 2개를 쌓은 뒤, 마지막으로 실재 돌 1개를 올려 총 7개의 돌로 탑을 만든 작품이었다(도 1). 이 작품에서는 중간에 끼어 들어간 인공 돌로 인해 진짜 돌과 가짜 돌이 대비되어 있어, 앞서처럼 가상과 실재의 대비라는 주제를 다루고 있었다.

또한 박현기는 1980년에 돌을 이용하여 시각적 착시 효과를 유도한 <무제>(1980)를 선보였는데, 이 작품은 이우환의 <관계항>(1971)과 매

118) 김미경(주 20), pp. 379-80.

우 유사하게 나타났다. 박현기의 <무제>(1980)는 철판의 일부를 미리 굽어 놓고 굽혀서 벗겨진 곳 바로 옆에 돌을 올려놓음으로써 마치 돌이 지나간 흔적인 것처럼 보이게 유도한 작품이었으며(도 78), 이우환의 <관계항>(1971)은 이미 깨진 유리 위에 큰 돌과 작은 돌 한 개를 올려놓고, 마치 돌이 떨어져 유리가 깨진 것처럼 보이게 한 작품이었다(도 79). 이 두 작품은 둘 다 돌을 이용하여 시각적 착시를 유도하고 있다는 공통점을 가지고 있었는데, 이를 통해 보는 사람의 시각을 교란시켜 ‘본다는 것’은 무엇인지에 대해 생각해보게 한다는 주제 또한 비슷하게 나타났다.

결과적으로 1975년부터 1980년까지 박현기 작품에 등장한 오브제는 눈속임을 유발하는 장치로 사용되어 우리가 보는 것 중 어떤 것이 진짜이고 어떤 것이 가짜인지에 대해 끊임없이 질문을 던져본 것이라 할 수 있다. 오브제를 배열하고 구성하여 시각적 착시를 유도하거나 반대편의 사물을 그대로 반영해내는 오브제의 속성을 이용하여 보는 이들의 시각을 교란시켜, 존재의 실체에 대한 인식론적인 접근을 한 것이다. 이를 통해 박현기는 인간의 불완전한 시각과 인식에 대한 문제를 건드리고 싶어 했다. 이는 1960년대 중후반 일본에서 트릭적 형태를 실험하며 시각의 불확실성에 대해 탐구하였던 현상과 무관하지 하지 않았지만, 그럼에도 박현기는 그와 관련된 건축용 산업재료나 반영적 성격의 오브제를 이용하여 주제를 표현하는 자신만의 방식을 구축해나갔다. 이러한 노력은 다음의 절에서 살펴볼 환경 작품으로 이어진다.

제 2 절 환경

1970년대 한국화단에서 나타났던 탈평면 미술 경향 중 하나로서의 환경은 박현기 초기 작품에서도 나타난다. 박현기는 전시장 ‘안’이 아닌 ‘밖’이라는 환경 자체를 작업의 장으로 삼았는데, 그는 자연환경뿐만 아니라 도시환경까지 작업의 장으로 포함하였다. 대구의 낙동강이라는 자연환경 속으로 직접 들어가 작품을 제작하거나 대구의 도심 한복판에서 작품을 제작하였던 박현기의 이러한 미술경향을 자연환경미술과 도시환

경미술로 나누어서 살펴보고자 하며, 먼저 자연환경을 이용한 그의 작품들에 대해 알아보겠다.¹¹⁹⁾ 박현기는 1977년부터 대구 달서구 달성군 일대의 ‘낙동강’이라는 자연환경을 배경으로 작품을 제작하기 시작하였다. 그는 초기 오브제 작품을 통해 탐구하였던 ‘불완전한 지각과 인식에 대한 문제’를 환경이라는 더 큰 무대에서 다루어보고자 하였다.

박현기가 낙동강을 배경으로 가장 먼저 시도해본 환경 작업은 <포플러 이벤트>(1977)였다(도 60). 이 작품은 낙동강 강변 백사장에 일렬로 서 있는 포플러 나무 8그루를 선택하여 햇빛에 의해 나무의 그림자가 지는 곳의 반대방향으로 하얀 헛가루를 일직선으로 뿌려 인공의 나무 그림자를 만든 것이었다. 다음으로 박현기는 1982년 6월 27일부터 6월 28일까지 총 6개의 작업으로 구성된 <전달자로서의 미디어>(1982)라는 환경 작업을 선보였는데, 이 작업들 또한 모두 낙동강 강변 1.2km 반경을 무대로 한 것들이었다. 6개의 작업 중 <작품1>과 <작품4>는 자연을 반영하는 TV 모니터를 설치한 것으로, 각각의 모니터 화면에는 돌과 풀밭이 반영되어 보이고 있었다(도 80, 81). 그리고 <작품2>와 <작품6>은 쓰레기가 널려져 있는 자연을 포착한 것이었는데, 앞의 작품은 TV 모니터로 낙동강 모래사장에 널브러져 있는 코카콜라 캔이나 맥주병과 같은 쓰레기를 반영한 작품이었고, 뒤의 작품은 목재 구조물로 지면을 나눠 한 쪽은 무성한 풀밭 그대로를 다른 한쪽에는 그 풀밭을 폐지로 덮어버린 작품이었다(도 82, 83). 마지막으로 <작품3>과 <작품5>에는 박현기가 직접 등장하였다. <작품3>에서 박현기는 해가 진 오후 8시쯤 나체로 등장하여 풀밭에 젖빛 유리 스크린을 세운 후 그 앞에서 자신의 나체 영상을 슬라이드 프로젝트로 투사하였으며, <작품5>에서는 그날 자정 모래사장 위에 원을 따라 휘발유를 뿌리고 그 안에 나체로 들어가 불을 지르는 퍼포먼스를 보여주었다(도 84, 85).¹²⁰⁾

119) 미술평론가 박일호는 환경을 인간의 생활공간이며 주변적 배경이란 점에서 자연환경뿐 아니라 도시환경까지 아우르는 용어라는 의미에서, 환경미술을 자연환경미술과 도시환경미술로 구분하여 사용하였다. 박일호, 「환경미술의 의미와 전망: 생태학과 미술」, 『현대미술학논문집』, 제6권(2002), 현대미술학회, pp. 84-87.

120) 장석원, 「비디오 인스탈레이션의 현장화 - 박현기의 「Media as Translator

이와 같은 작업들은 모두 낙동강이라는 환경 자체를 작업의 장으로 삼은 것으로 ‘장소성’과 ‘시간성’을 포함한다. 먼저 박현기의 야외 작업들은 장소 특정성(site-specificity)을 갖는다고 할 수 있는데,¹²¹⁾ 위에서 살펴본 세 작업들은 주어진 장소를 둘러싼 환경적 요소를 포함하여 그 환경의 일부가 되었기 때문이다.¹²²⁾ 낙동강변의 포플러 숲이나 모래사장에 작품을 위치시킬 때 그 작품들은 온전히 그 주변 자연환경들과 관계되어야지만 맥락이 생겨난다. 그리고 낙동강이라는 장소는 박현기의 정체성을 확인시켜주는 장소로서 그 장소만이 유일한 의미를 갖는 것이었기 때문에, 이 작업들은 어느 장소에 전시하여도 동일한 의미와 상품적 가치를 갖는 것이 아니라 오직 낙동강의 환경과 관계되어 있어야만 했다.¹²³⁾

이러한 장소 특정성을 갖는 작품들에는 시간성이 개입되어 과정적인 성격이 강조되었다. 위에서 살펴본 세 작품은 야외에 일정 기간 동안 위치해 있으면서 자연스럽게 시간성이 지속적으로 개입되어 이에 따른 변화가 나타난 것이다. 환경미술의 주요 특징이라고도 할 수 있는 이러한 시간에 따른 변화는 위에서 살펴본 작품에서 나타난 ‘자연과 인공’, ‘밝음과 어둠’ 등의 대비를 더욱 극대화시켜 보여주었다. 첫 번째로 낙동강을 배경으로 한 작품이었던 <포플러 이벤트>(1977)에서는 시간이 경과함에

s」 전의 현장을 찾아」, 『공간』, 1982.08, pp. 77-83.

121) 김홍희는 박현기의 야외 작업을 보고 “그것이 위치하는 사이트(site)에 의해 영향을 받고 작품과 장소의 교환으로부터 정치적, 미학적, 지리적 의미가 성립되는 사이트 특정적 성격을 띤다”며 미니멀리즘(Minimalism)이 장소 특정성의 맥락에서 박현기 작업의 미학적 근거가 될 수 있다고 하였다. 김홍희(주 2), p. 243.

122) 권미원에 의하면 ‘장소 특정적 미술(Site-specific Art)’이란 어느 장소에 전시되어도 동일한 의미와 상품적 가치를 가지는 모더니즘 미술의 오브제 개념에 반대하여 전시 장소와의 관련 속에서 현상학적으로 지각되는 미술작품의 개념이다. 장소 특정적 미술은 우선 장소를 물리적 요소들의 독특한 조합에 의해 그 정체성이 확인되는 실질적인 입자이자 유형의 현실로 간주하는데, 여기에서 만들어지는 작품은 주변 환경에 의해 형식적으로 규정되거나 방향성이 유도되는 식으로 그 환경의 일부가 된다고 하였다. Miwon Kwon, 『장소특정적 미술 One Place After Another』 (2002), 김민규·우정아·이영옥 옮김(현실문화, 2013), pp. 25-30.

123) 박현기의 유고에 의하면 자신의 현 입장, 즉 정체성을 찾고자 70년대 초 대구로 귀향하였다고 한다. 그는 정체성을 찾는 과정에서 “우리의 영상, 우리 과거의 영상들, 그리고 그 발상의 구조적 사상 등 여러 면으로 과거 쪽에 심취해 갔다”며, “과거의 영상을 연못과 강물, 샘터 등으로 작업무대를 삼아 실험적인 시도를 시작한 것이 근교의 낙동강변”이라고 언급하였다. 박현기(주 98).

따라 해가 포플러 나무를 비추는 각도가 달라져 자연의 그림자와 인공의 그림자의 대비가 강렬하게 부각되었다(도 60). 왜냐하면 시간이 지나면 지날수록 자연 속의 실재하는 그림자는 계속 움직이는 반면, 헛가루로 그린 인공의 그림자는 움직이지 않고 그 자리에 계속 머물러 있기 때문이다. 그러다 해가 지면 자연 속의 그림자는 사라지고 인공의 그림자만 남게 되지만, 다시 해가 뜨면 자연과 인공 그림자의 대비는 지속적으로 반복된다.

두 번째로 낙동강을 배경으로 삼은 <전달자로서의 미디어>(1982)라는 6개의 작업은 이들 동안 진행되면서 총 18시간이라는 시간이 개입되어 다양한 변화과정이 동반되었다. 특히 시간이 지남에 따라 해가 지고 다시 뜨면서 밝음과 어둠의 대비가 극명하게 드러났다. 예를 들어 <작품 1>과 <작품 4>, 그리고 <작품 2>의 TV 모니터는 밤이 되어 해가 지면 더욱 밝아지고, 그 모니터가 비추던 돌이나 쓰레기 같은 실재하는 사물들은 어둠 속으로 사라지게 된다(도 80, 81, 82). 그러나 다시 아침이 되어 해가 뜨면 TV 모니터는 어두워지고 주변의 사물들은 밝아지게 되는데, 이는 시간이 흐름에 따라 자연스럽게 발생하는 변화였다. 그리고 <작품 5>에서도 마찬가지로 낙동강 전체가 어둠에 잠긴 자정을 넘긴 시각에 활활 타오르던 불 속에 있는 나체의 박현기가 잘 보이다가, 시간이 지나 불길이 약해지면서 점점 주변이 어두워지면 박현기가 보이지 않게 되는 변화가 나타났다(도 85).

이와 같은 작품들을 통해 박현기는 ‘자연과 인공’ 또는 ‘밝음과 어둠’을 대비시켜 이쪽과 저쪽 중에서 과연 무엇이 맞는 것인지에 대한 우리의 인식을 혼란스럽게 하는 것처럼 보였으나, 사실은 ‘나타나 보이는 것’과 ‘사라져 보이지 않는 것’의 관계가 역동적임을 보여주고자 한 것이었다. 해가 점점 사라져 감으로 인해 실제 자연 속의 그림자는 사라지고 인공의 그림자만 남는든지, 실재하던 사물들이 어둠 속으로 사라지고 모니터 화면 속의 가상 이미지가 더욱 밝게 보인든지 하는 상황들은 실상이 사라진 채 허상만이 남은 상황이 아니었다. 왜냐하면 다음 날 해가 뜨기 시작하면 자연의 그림자는 다시 생길 것이고, 어둠 속으로 사라졌

던 실재하는 사물들은 밝음으로 다시 나타날 것이기 때문이다. 평론가 유우리는 이와 같은 관계를 ‘보충대리’ 관계라 하였다. 이미지는 사물을 보충하기도 하고 대리하기도 하는데, 이미지는 사물의 뒤 뿐 아니라 앞에서 나타나면서 사물을 보충한다고 생각하고, 반대로 고유한 사물로부터 눈멀게 함으로써 이미지는 사물을 위협하기도 하는 이중적인 관계를 갖고 있다는 뜻이다.¹²⁴⁾

한편 박현기는 장소성과 시간성을 갖는 낙동강을 배경으로 한 야외에서의 기록과 흔적을 내부 공간으로 이전시키는 작업을 제작하기도 하였다. 다음의 작가 유고를 보면 이에 대한 그의 생각을 확인해볼 수 있다.

“장소는 늘 사전의 계획을 순식간에 포기해 버리게 한다. 또 궤도수정을 불가피하게 만든다. (...) 늘 이런 변수는 전혀 의외의 새로움을 가능케 했고 결코 우연이 아닌 자기확인을 해보는 일일 것이다. (...) 앞으로도 그 장소는 극복해야 할 또 어떤 착오를 체험하는 미지의 빈 공간으로 내 마음속에 있을 것이다. 장소는 두려운 대상으로 남는다. (...) 나에게 작업을 펼치는 장소는 늘 새로운 모험으로 대처해야 하는 미지의 공간이요 빈 여백이다.”¹²⁵⁾

즉, 유고를 통해 박현기가 장소를 가변적이고 늘 새로운 공간으로 생각했다는 사실을 알 수 있었다. 여기서 작가가 말하는 장소는 고유하고 물리적으로 고정된 위치를 말하는 ‘장소(place)’의 개념이 아니라, 작품이 놓이는 장소, 작품 행위가 행해진 장소로서의 의미를 갖는 실천적 공간인 ‘사이트(site)’를 말하는데,¹²⁶⁾ 이는 ‘논사이트(non-site)’¹²⁷⁾ 개념을 함

124) 유우리, 『먹기 싸기 IN-PUT OUT-PUT』 (아침미디어, 1997), pp. 78-80.

125) 박현기, 「연도미상 드로잉북」, 연도미상; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/Ⅱd/0008, pp. 5-6.

126) 부산시립미술관에서도 1998년에 개최된 《미디어와 사이트》라는 전시 도록에서 사이트(site)를 ‘물리적으로 고정된 특정한 장소의 개념이 아니라 그 장소의 잠재적 의미가 활성화된 공간’으로 정의 내려놓고, 박현기를 이러한 사이트 개념을 이용한 작가로 이 전시에 포함시켰다. 부산시립미술관, 『미디어와 사이트』 (부산시립미술관 전시도록, 1998), pp. 1-3.

127) 로버트 스미슨은 “The Spiral Jetty”라는 글에서 사이트와 논사이트의 변증법에 대해 표로 정리하였다. 이 둘은 서로 대척적인 개념인 것 같지만 필수 불가결

의한다. 논사이트는 원래 존재했던 그 장소에 위치한 특정 사물을 전시장이라는 공간으로 가져와 구체적 장소성을 지닌 작품을 보완하거나 다른 차원에서 이해할 수 있게 하는 글이나 시각적 자료를 함께 제시하는 것을 포함하는 개념으로, 다음의 박현기의 세 작품에서 잘 나타난다.¹²⁸⁾

1981년 대구의 미도 화랑에서 선보인 <무제>(1981)라는 제목의 두 작품은 돌 위에 돌의 영상을 비추는 슬라이드 프로젝트 작품이었다. 하나는 낙동강변에서 전시장 안으로 가져온 1개의 돌의 표면에 그 돌 안에 사각형의 프레임으로 낙동강변에서 찍은 돌의 영상을 비추는 것이었고(도 86), 다른 하나는 낙동강변에서 전시장 안으로 가져온 여러 개의 돌 위에 그 돌들을 다 포함하는 넓은 프레임으로 낙동강변에서 찍은 돌의 영상을 비추는 것이었다(도 87). 그리고 1983년 일본 오사카 국립국제미술관에 출품된 <무제>(1983)는 <전달자로서의 미디어>(1982) 중에서 <작품3>의 슬라이드 영상이 돌과 함께 전시장으로 들어온 작업으로, 1982년 <작품3>을 작업할 당시 낙동강변의 포플러 숲에 세워진 젓빛 유리에 나체로 앉아있는 작가의 신체를 찍은 슬라이드 영상을 낙동강에서 주워온 여러 개의 돌과 함께 전시장 내에 제시된 것이었다(도 88). 즉, 이 작품들은 모두 원 장소인 낙동강에서 채집한 돌이 그 장소를 나타내주는 영상과 함께 전시장 안으로 들어와 제시된 것으로, 논사이트에서 사이트의 부재를 암시하면서도 사이트로 인식을 확장시키고 있는 작품들이었다.

이는 위에서 잠깐 살펴본 ‘보충대리’ 관계와 연결하여 설명해볼 수 있다. 자크 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)에 의해 설명되는 ‘보충대리(supplement)’ 관계는 ‘해체주의(deconstruction)’에서 나온 용어로 원래의 것을 대신해서 보충하는 것을 말한다. 데리다는 “말은 생명이고 문자는

한 요소로 대등하게 자리하고 있는 것으로, 사이트는 작품을 구성하는 물적 배경일 뿐 아니라 경험을 동반하는 실천 공간이며, 논사이트는 사이트의 개념을 벗어난 탈공간적, 탈위치적 상태임과 동시에 사이트로 인식을 확장시키는 번역공간이다. Robert Smithson, “The Spiral Jetty”, *Robert Smithson: The Collected Writings*. ed., Jack Flam(Los Angeles: University of California Press, 1996), pp. 152-53.

128) 진휘연, 「사이트 담론의 역사적 고찰과 비전」, 『Visual』, 제2권(2003), 한국예술종합학교 미술원 조형연구소, p. 36.

죽음인데 문자가 말의 도피성을 보존하는 역할을 하기에, 말과 문자는 서로 다르면서도 상호의존 관계에 놓일 수밖에 없다”고 하며 이러한 관계를 보충대리의 관계로 설명한 것이다.¹²⁹⁾ 즉, 안과 밖이 서로 영향을 주고 이것이 있음으로 해서 저것이 존재할 수 있는 불가분의 관계를 보충대리 관계라고 하는데, 이는 서로 영향을 주고받으며 이것이 있음으로 해서 저것이 존재할 수 있는 사이트와 논사이트 개념을 잘 나타내준다.

따라서 위에서 살펴본 박현기의 세 작품은 서로를 보충하고 대리하는 사이트와 논사이트의 관계를 통해 보이는 것에서 보이지 않는 것으로까지 인식의 확장을 이끌어 냈다고 볼 수 있다. 그러나 사실 이 작품들은 로버트 스미슨의 <논사이트(프랭클린, 뉴저지) A Nonsite (Franklin, New Jersey)>(1968)과 매우 유사하다고 볼 수 있는데, 스미슨은 사이트를 암시하는 보충물로 사진이나 지도를 제시한 반면, 박현기는 사진이나 지도 대신 슬라이드 영상으로 낙동강이라는 사이트를 보충했다는 점이 달랐다(도 86, 87, 88).

다음으로 대구의 도시환경 자체를 작업의 장으로 삼은 박현기의 도시환경미술에 대해 살펴보겠다. 그는 도심지라는 확장된 무대에서도 불완전한 지각과 인식에 대한 문제를 지속적으로 탐구하였다. <도심지를 지나며>(1981)는 1980년 3월 17일부터 21일까지 대구 시내 도심 전역을 무대로 한 것으로, <작품A>, <작품B>, <작품C>로 이루어져 있었다. <작품A>는 대구 시내로 직접 나가기 전 3월 21일에 맥향화랑의 벽을 허물고 전시장 내에 설치한 거울이 부착된 거대한 인조돌과 그 앞의 작은 돌 2개로 이루어진 작품이었다(도 90, 91). <작품B>는 그 다음날인 3월 22일 오후 3시부터 16m 길이의 거대한 트레일러 위에 길이 2.2m에 폭이 3m의 거울이 부착된 돌을 싣고, MBC 대구 방송국에서부터 12km 코스를 40분간 달리며 대구의 도심지를 통과하며 시민들의 반응을 영상과 사진으로 촬영한 것이었다(도 92, 93, 94). 이 트럭 행진이 끝나고 거울이 부착된 대형 돌이 놓인 장소는 대구은행 외국부 앞의 인도였는데, 박현기는 이 장소로부터 25m 떨어진 곳에 비디오카메라를 설치함으로써

129) 김형효, 『데리다의 해체철학』 (민음사, 1993), pp. 167-82.

돌 앞을 지나가는 시민들의 반응을 촬영하여 실시간으로 맥향화랑 내에 설치되어 있는 모니터에 보여지도록 하였다(도 95, 96).¹³⁰⁾ <작품C>는 거울이 부착된 작은 돌 4개를 동성로 거리, 미도 백화점 앞, 지하도 계단 위, 한일로 8차선 위에 각각 위치시킨 뒤, 이 돌에 부착된 거울에 비춰지는 도심의 광경을 영상으로 담은 작품이었다(도 97, 98, 99, 100).

이 작품은 오브제에서 사용했었던 반영적 성격을 갖고 있는 ‘거울’을 이용하여 시시각각 변하는 대구 도심지의 거리를 비춘 것으로, 여기에서 거울은 기존의 <무제(반영 시리즈)>(1978)에서와는 다르게 유동적인 매체로 활약하였다(도 75). <작품B>의 대형 돌에 부착된 거울은 트럭 위에서 대구의 도로를 달리며 계속 바뀌는 도심지의 환경을 반영하였고, <작품B>와 <작품C>에 사용된 대구 도심 속에 위치한 돌에 부착된 거울은 사람들이 지나가는 분주한 거리의 환경을 반영하였다. 이 작품 또한 자연환경미술에서처럼 장소성과 시간성을 포함하고 있었기에 거울을 통해 시간에 따라 변화하는 공간의 현존을 담아냈지만, 여기에서 거울은 대구 도심지의 모든 실체를 담아낼 수는 없었다. 왜냐하면 달리는 트럭에 실린 거울은 그 달리는 순간의 상황만을 반영할 수 있었으며, 특정 장소에 고정되어 있는 거울은 그 앞에서 발생하는 일정 부분만을 담아낼 수 있었기 때문이다.

이와 같은 설정은 <작품B>의 대구은행 외국부 앞 인도에 설치된 거울에 반영되는 상황이 그 앞에 설치된 비디오카메라에 의해 실시간으로 맥향화랑 내 모니터로 보여지도록 한 것에서도 발견할 수 있었다. 여기에서의 맥향화랑 내 설치된 모니터는 앞의 작품에서의 거울과 같은 역할을 하였는데, 관람객들은 전시장 내의 모니터만 보고서는 대구 도심지의 모든 실체를 파악할 수 없었다. 이에 대한 작가의 생각은 다음의 글에 잘 드러난다.

“이처럼 사물들이 우리에게 드러내는 것은 여러가지 성질들 중의 그 하나의 장면으로 드러난다는 것을 인정해야 한다. 내가 사물을 선택

130) 조중권, 「미술 일반의 문제를 넘어서는 가능성 - 비디오 작가 박현기씨와의 대화」, 『공간』, 1981.06, p. 24.

하게 될 때 전제되어 있는 것은 어떤 하나의 국면성(aspection)을 피할 수 없으리라. 나 자신과 대상과의 친밀한 관계로 유지되는 단순한 국부적 상황에 불과하다. 나는 이러한 지각의 국부적 한계를 있는 그대로 받아들이고 싶다. 사물의 미적 특성이나 고유한 개념을 추구하지 않으며 항상 변화하는 외계에 대한 흥미를 가지고 있을 뿐이다. 그리고 CAMERA EYE를 통하여 드러난 사물은 이러한 변화의 가속작용을 맛보게 만든다. 우리의 육안으로 보는 사물과는 전혀 다른 사물에 대한 느낌(Feeling)을 얻기 때문이다. 임의적인 앵글을 통해서 보는 사물은 내가 아닌 즉, 개인적인 내적관심을 벗어나 사물과의 거리를 취하면서 객관적인 관계를 맺게 한다. 이렇게 해서 나는 매체의 이념적 해석이 아닌 것으로 실제적인 현실감을 맛보게 된다. 나의 작업의 영향은 카메라 앵글을 통해서 본 사물일 뿐이며 더 이상의 어떠한 의미 부여가 필요 없다 하겠다.”¹³¹⁾

즉, 유고를 통해 알 수 있는 사실은 박현기는 일부러 역동적으로 변화하는 도심 속에서 하나의 국면적인 상황만을 포착할 수밖에 없는 장치로 거울과 카메라로 촬영된 영상이 보여지는 모니터를 설치하였다는 것이다. 그는 이를 통해 변화하는 도시환경 속에서 인간의 인식의 한계에 대해 지적하고자 하였다.

결과적으로 1977년부터 1982년까지 박현기 작품에 등장한 환경은 오브제 작품에서부터 다루어왔던 불완전한 지각과 인식에 대한 문제를 이어서 탐구해볼 수 있는 확장된 장이 되어주었다는 사실을 알 수 있었다. 낙동강이라는 자연환경과 대구의 도심이라는 도시환경에는 장소성과 시간성이 개입되어 변화가 동반되었는데, 각각의 변화는 보이는 것과 보이지 않는 것의 차이를 부각시켜 나타냈다. 자연환경 속에서의 변화는 실상과 허상 또는 사이트와 논사이트의 관계를 서로를 보충하고 대리하는 관계로 만들어 인식을 확장시켜 준 반면, 도시환경 속에서의 변화는 오히려 거울과 모니터를 통해 일정한 상황만을 반영해냄으로써 오히려 인식의 한계를 지적하였다. 즉, 박현기는 환경 작품을 통해 우리가 감각을

131) 『박현기전』 (맥향화랑 전시도록, 1981).

통해 지각되거나 알고 있는 세계는 부분적일 수 있으며 불완전하다는 사실을 말해준 것이다. 이러한 주제는 다음의 절에서 살펴볼 행위 작품에서도 지속적으로 탐구되었다.

제 3 절 행위

1970년대 한국화단에서 나타났던 탈평면 미술의 경향 중 하나로서의 행위는 박현기의 초기 작품에서도 나타난다. 박현기가 신체를 이용하여 보여준 행위는 비디오 또는 언어와 결합된 형태로 나타났다. 박현기가 실행한 초반 행위 작업은 신체 행위를 비디오로 ‘기록’하는 것에 초점이 맞춰져 있었는데, 후반부로 가면서 그는 비디오 이미지의 반복을 통해 행위를 보여주고, 언어와 결합한 행위를 보여주었다.

먼저 신체를 통한 행위의 반복을 비디오로 기록하는 작품들에 대해 알아보겠다. 1980년부터 박현기는 신체를 이용하여 특정한 동작을 반복해 보는 ‘행위’ 자체에 초점을 맞춘 작업들을 진행하였다. 여기에서 비디오는 단순히 행위를 기록하는 수단으로 사용되었다. 1980년 미술회관에서 개최된 《제6회 서울현대 미술제》에서 박현기는 <무제>(1980)라는 제목의 행위 작품을 발표하였다(도 101). 16mm 필름 영상으로 대구의 K 스튜디오에서 촬영된 이 행위 작품은 장발의 박현기가 진한 색의 옷을 입고 등장하여 하얀 벽면을 배경으로 제자리에서 위를 향해 계속 뛰는 것이었다. 이 영상의 상영시간은 총 2분 47초였는데 3분 남짓 되는 시간 동안 작가가 반복적으로 제자리 뛰기를 하는 모습과 점차 힘이 탈진되어 제자리에 주저앉는 모습을 포함한 행위의 전 과정이 담겨있었다.¹³²⁾

같은 해 박현기는 <무제>(1980)라는 제목을 갖고 있는 두 편의 행위 작업을 추가적으로 선보였다. 하나는 투명한 유리벽 앞에서 박현기가 자신의 키 높이의 위치에서부터 바닥까지 차례로 내려오면서 가로로 검은 선을 긋는 행위 작업이었다(도 102). 후반부로 갈수록 유리벽은 검은 선

132) 장석원(주 120), p. 82.

들로 뒤덮이게 되었고 그러면서 박현기의 몸 전체도 검은 선들로 인해 가려졌다. 다른 하나는 박현기가 관처럼 생긴 사망이 뚫려 있는 철판 구조물에 서 있다가 누워 있다가를 반복하는 행위 작업이었다(도 103). 사람이 누울 수 있는 크기로 만들어진 철판 구조물은 이 구조물의 절반 높이에 철판 프레임을 둘러놓음으로써 1단과 2단으로 나누어져 있었는데, 이 속에서 박현기는 총 4단계의 행위를 반복하였다. 먼저 박현기는 이 철판 구조물 안에 서 있었다. 그리고 그 안에 몸을 비스듬히 눕혔다. 다음 단계에서 작가는 1단 철판 프레임 위에서 오른쪽을 향해 똑바로 누웠으며, 마지막 단계에서는 2단 철판 프레임 위에서 왼쪽을 향해 똑바로 누웠다.

이처럼 박현기가 1980년에 몸 전체를 이용하여 특정 행위를 반복하는 3편의 행위 작업을 선보였다면, 1985년에는 신체의 특정 부위만을 클로즈업 한 행위 작업을 보여주었다. 1985년 일본 도쿄의 가마쿠라 갤러리에서 개최된 《박현기: 비디오 퍼포먼스와 설치》전에서는 갤러리 바닥에 모니터들을 설치해 놓고 싱글채널 비디오로 여러 행위가 담긴 장면들을 선보였다. 그 중에서도 <작품-2-A>(1985)는 신체 부위 중 발을 이용한 작업이었는데, 바닥에 놓인 모니터에서는 주먹크기만한 돌 1개를 두 발 사이에 끼워 놓고 그 돌을 계속 두 발로 굴리는 행위가 나오고 있었다(도 104). 다음으로 <작품-2-B>(1985)는 행위자의 손이 클로즈업 되어 있는 영상이었었는데, 작가가 손에 펜을 쥐고 흰 종이 위에 알아보기 힘든 영어 단어를 계속 써내려가는 장면이 반복되고 있었다(도 105).

이는 비디오를 퍼포먼스를 기록하는 도구로 사용하였다는 점에서 1960년대와 1970년대에 걸쳐 서구 화단에서 성행하였던 ‘퍼포먼스 비디오(Performance Video)’와 유사하다고 볼 수 있다. 퍼포먼스 비디오 영역의 초기시대 작가였던 브루스 나우만(Bruce Nauman, 1941-)과 키스 소니어(Keith Sonnier, 1941-) 같은 작가들은 비디오를 도구주의적 관점에서 바라보았다.¹³³⁾ 브루스 나우만은 걸어 다니거나 발 구르기, 뛰기, 공

133) 비디오와 퍼포먼스 예술의 만남은 양자가 갖는 속성상 필연적인 것이었다. 과거의 퍼포먼스는 무대가 닫히는 순간 관객의 기억 속에서만 존재하는 무형의 예술과도 같았다면, 비디오카메라가 나오는 순간 퍼포먼스 예술가들은 자신의 퍼포

튀기기 등의 제목 그대로의 행위를 실현하는 <스튜디오에서 발 구르기 (Stamping in the Studio)>(1968)나 <거꾸로 회전하기 Revolving Upside Down>(1968) 등의 작품을 선보였다(도 106, 107). 신체를 무대 위의 조각 재료로 사용하여 간단한 행위를 선보이는 이러한 작업은 의도적인 편집 없이 그대로 비디오에 기록되었다.¹³⁴⁾ 키스 소니어는 1970년에 16분 동안 반짝거리는 액체로 코팅되어 있는 발과 다리 부분에 대한 관찰을 담고 있는 <색칠한 발(Painted Foot)>(1970)을 선보였는데, 발과 다리 부분만 클로즈업되어 비디오에 그대로 기록되어 있었다(도 108).¹³⁵⁾ 키스 소니어는 1971년 한 인터뷰에서 “내가 비디오를 즐겨 사용하는 것은 당신이 행위를 하는 동안 무엇을 하는지 볼 수 있기 때문”이라고 말한 적이 있다.¹³⁶⁾ 이러한 언급은 “기록되어지고 앵글을 통해서 보여지는 내가 과연 어떤 꼴로 노출되고 있는 것일까”를 궁금해 하며 비디오의 기록적인 속성에 관심을 가졌던 박현기와 생각이 비슷하다는 것을 알 수 있는 부분이다.¹³⁷⁾

이렇게 행위를 기록하기 위해 비디오를 사용한 작품의 형태는 1978년 박현기와 함께 대구에서 비디오 자체를 실험하였던 김영진, 이강소, 최병소, 이현재 작가의 작품에서 발견된다. 이 작가들은 공통적으로 특정 행위를 반복하였고 그 행위를 기록하기 위해 비디오를 사용하였다. 제2장의 2절에서 살펴보았듯이 행위의 주요 내용은 페인트 또는 목탄을 화면에 반복해서 칠하거나, 콜라를 컵에 부었다가 다시 병에 담는 등의 일상적인 행위의 반복이었다(도 53, 55).

비디오로 행위를 기록한다는 측면 말고 위에서 살펴본 박현기의 작업에서 나타난 제자리에서 뛰고, 유리벽에 검은 선을 긋고, 손으로 무언가

면스를 기록할 수 있는 매체를 만나게 되었다. 이용우, 『비디오 예술론』 (문예마당, 2000), p. 250.

134) Michael Rush, 「뉴미디어 아트 New Media in Late 20th Century Art」, 심철웅 옮김(시공사, 2013), p. 113.

135) 이용우(주 133), pp. 257-58.

136) Willoughby Sharp, “Keith Sonnier at Eindhoven: An Interview”, Art Magazine, February 1971, p. 25, 이용우(주 133), p. 259에서 재인용.

137) 박현기, 「1982년 박현기 드로잉북」, 1982; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/Ⅱb/0006, pp. 18-19.

를 끊임없이 써내려가는 등의 ‘반복적인 행위 자체’는 1970년대 서울화단에서 「ST」 그룹의 작가들이 모색하였던 이벤트와 비슷했다. 예를 들어 마룻바닥에 놓인 젖은 수건을 들고 물걸레질을 반복적으로 하는 김용민의 <물걸레>(1976)나, 몸을 바닥에서 밀었다 뺐다 하는 체조 동작 같은 성능경의 <수축과 팽창>(1976)과 같은 작품처럼 박현기 또한 흔히 간과되기 쉬운 반복적인 일상행위를 드러냄으로써 행위의 순수성과 무상성을 강조하였다(도 39, 38).¹³⁸⁾

그렇다면 지금부터는 비디오 이미지의 반복을 통해 행위를 중첩시키는 작품에 대해 살펴보겠다. 1985년 일본 도쿄의 가마쿠라 갤러리 개인전 《박현기: 비디오 퍼포먼스와 설치》에서 선보인 박현기의 <작품-5>(1985)와 <작품-1>(1985)가 이에 해당하는 작품이다(도 109, 110). <작품-5>(1985)은 박현기가 TV 모니터 속 여성의 신체를 더듬는 퍼포먼스를 기록한 영상이었는데, 총 두 개의 구조로 이루어져 있었다. 먼저 관람객이 첫 번째로 마주하게 되는 모니터 속에는 얼굴과 다리가 잘린 박현기가 나체 상태로 모니터를 안고 의자에 앉아 모니터 속의 여자의 나체를 더듬는 장면이 담겨 있었다. 그리고 두 번째로 마주하게 되는 모니터 속의 모니터에서는 어떤 행위자가 모니터 속에 실재하는 여자의 나체를 더듬는 장면이 나오고 있었다. 즉, 이 작품은 모니터 안의 모니터가 중첩되어 있는 2중 구조를 가지고 있었으며, 여기에서 행위자가 여자의 나체를 더듬는 행위가 반복되어 나타나고 있었다. <작품-1>(1985)는 여기에서 한발 더 나아가 박현기가 <작품-5>(1985)를 담은 모니터를 더듬는 퍼포먼스였는데, 그 퍼포먼스를 또 비디오로 촬영함으로써 이미지가 3중으로 중첩되었다.

그렇다면 여기에서 반복된 이미지로 보여지고 있는 TV 모니터를 더듬는 행위의 주체는 누구일까? 처음 모니터 화면에 등장한 박현기일까 아니면 익명의 인물일까? 어떤 화면에는 박현기의 얼굴이 나오기도 했지만, 어떤 화면에는 그의 얼굴이 나오지 않았기 때문에 행위의 주체를 박현기라고 단정 짓기는 어렵다. 그러나 모니터를 잡은 손의 위치가 동일

138) 강태희(주 69), pp. 20-22.

하게 설정되어 있고 무언가를 더듬고 있는 행위 자체가 반복되고 있기 때문에, 마치 이 영상을 처음 본 관객들은 박현기의 행위가 동일한 영상으로 반복 재생되는 것 같다는 착각을 일으킬 수 있다.¹³⁹⁾ 따라서 박현기는 행위를 담은 비디오의 이미지를 2중 3중으로 반복시킴으로써, 보는 이로 하여금 영상 속의 행위자가 ‘박현기일 수도 있고, 박현기가 아닐 수도 있다’고 생각하게 만들었다. 이렇게 둘로 나뉜 역설적인 구조는 관람자의 지각을 교란시키는 역할을 하는데, 과연 어떤 쪽이 진실인지에 대해 질문을 던짐으로써 우리가 보고 있는 장면에 대해 다시 한 번 생각해보게 한다.

이러한 구조는 행위에 언어를 결합한 다음의 박현기의 작품들에서도 나타난다. 1983년 11월 12일부터 11월 17일까지 《박현기전: 인스톨레이션 오디오&비디오》전이 열린 대구의 수화랑에서는 <무제>(1983)가 발표되었다(도 111). 이 작품은 박현기가 몸에 언어를 새기고 한 행위예술로 내용은 다음과 같았다. 수화랑 내부의 전시장으로 들어가는 입구 옆 벽면에는 전시 포스터가 부착되어 있었고, 그 아래로 깔린 크고 작은 돌들을 따라 전시장 안으로 들어가 보니 셀 수 없이 많은 돌들이 이 공간을 꽉 채우고 있었다. 이곳을 주 무대로 삼은 박현기는 자신의 등에 ‘I’m not a stone’이라는 문구를 새긴 채 전시장 내부를 돌아다니며 행위를 하였는데, 실제로 그가 한 행위는 돌 사이에 눕거나 돌을 밟고 지나가고, 돌처럼 몸을 동그랗게 웅크리거나 돌 앞에 주저앉아 무언가를 속삭이는 내용을 담고 있었다. 박현기의 차남 박성범은 이 작품을 보았을 때가 초등학교 5학년 때였는데 “마치 아버진 그 돌들을 향해 말을 거시는 듯하였다”고 회고하였다.¹⁴⁰⁾

여기에서 주목할 점은 작가가 몸에 ‘나는 돌이 아니다(I’m not a stone)’이라는 문구를 새겨 자신이 돌이 아니라는 사실을 강조해 놓고, 실제로는 자신이 마치 돌인 것처럼 보이게끔 행동하였다는 점이다. 이렇게 언어와 행위의 결합을 통해 나타나는 ‘나는 돌일 수도 있고, 나는 돌

139) 유우리(주 124), pp. 100-103.

140) 이원곤, 『아르코 미디어 비평 총서 시리즈6: 작가 박현기』(한국문화예술위원회 아르코미술관, 2014), p. 67.

이 아닐 수도 있다’는 명제의 역설적인 구조는 보는 이들의 혼란을 가중시킨다. 그리고 언어와 그것을 가리키는 대상과의 관계에 대해서도 다시 한 번 생각해보게 한다.

위와 같은 언어와 대상과의 관계는 <무제(여기, 가마쿠라)>(1985)라는 작품에서도 나타난다(도 112). <무제(여기, 가마쿠라)>(1985)는 비디오와 언어, 그리고 행위가 모두 결합된 작품으로 내용은 다음과 같다. 일본 가마쿠라 갤러리 전시장의 모서리 바닥에는 아무런 받침대가 없이 TV 모니터가 한대 놓여 있었고, 바로 앞부분 바닥에는 그 모니터를 가리키는 흰색의 화살표 선이 그려져 있었다. 그런데 TV 모니터가 방영하고 있는 장면은 또 한대의 TV 모니터였으며, 이번에는 그 앞바닥에 그어진 흰색 화살표와 함께 ‘KAMAKURA’라는 단어가 쓰여 있었다. 그리고 이중으로 중첩된 모니터 안의 모니터에서는 구두를 신고 서 있는 누군가의 발이 나타났다가 사라지는 행위가 담긴 영상이 반복적으로 재생되고 있었다.

그렇다면 여기에서 주목해야하는 부분은 ‘KAMAKURA’가 지시하는 것의 대상이다. 첫 번째 화살표가 갤러리 바닥의 모니터를 향하고 있고, 두 번째 화살표는 영상 속 익명의 인물로 향하고 있어, ‘KAMAKURA’가 이 작품이 전시되어 있는 갤러리라는 ‘장소로서 가마쿠라’를 말하는 것인지, 갤러리에 놓인 모니터 속의 화살표가 가리키고 있는 영상 속의 ‘사람으로서 가마쿠라’를 말하는 것인지 명확히 알 수 없다. 이렇게 ‘가마쿠라일 수도 있고, 가마쿠라가 아닐 수도 있다’는 둘로 나뉜 명제의 이중 구조는 많은 의미를 내포하고 있으며, 위의 작품과 마찬가지로 언어와 대상과의 관계를 떠올리게 한다.¹⁴¹⁾

따라서 이와 같은 작품들을 통해 박현기는 둘로 나뉘어 있는 명제 중에서 어느 것이 맞고 어느 것이 틀린지가 중요한 것이 아니라, 좀 더 본질적인 문제에 대해 생각하게 하였다. 그는 작품에서 비디오의 이미지와 언어를 행위와 결합하여 반복적으로 나타냄으로써 먼저 보는 사람들의 지각을 교란시키고자 한 것이다. 보는 사람들의 인식 속에서 ‘행위의 주

141) 유우리(주 124), pp. 89-93.

체가 박현기인지 아닌지’, ‘돌이 아니라고 말하면서 돌인 것처럼 행동하는 저 행위자의 의도는 무엇인지’, ‘화살표가 가리키는 것은 가마쿠라인지 아닌지’에 대한 문제를 헛갈리게 만들었다. 그러나 박현기가 이러한 과정을 통해 궁극적으로 전달하고자 했던 메시지는 이렇게 둘로 나뉘어 있는 개념이 사실은 서로 별반 다를 것이 없다는 사실이다. 이는 동양의 선불교(禪佛敎)에서 말하는 ‘불이사상’¹⁴²⁾이라는 개념으로 설명해 볼 수 있다.

‘불이(不二)’라는 것은 이원론의 고정된 관점을 인정하지 않는 일종의 부정으로, 절대적인 일(一)과는 다른 것이며 대립되어 있지도 않고 동시에 동일하지도 않다는 것을 뜻한다. 백남준의 <TV 부처>(1974)에 이러한 개념이 잘 담겨 있는데 작품의 내용은 다음과 같다(도 113). <TV 부처>(1974)는 TV 모니터 앞에 마주 앉아 있는 부처가 TV 뒤에 설치된 폐쇄회로 카메라에 의해 TV 모니터에 실시간으로 나오고 있는 자신의 모습을 바라보고 있는 작품이다. 여기에서 백남준은 부처를 일반 대중들처럼 TV를 보고 있는 것으로 설정하였는데, 이는 중생을 구제하는 부처이지만 사실은 부처는 그에게 구제 받는 중생들과 별반 다를 것이 없다는 것을 강조하기 위함이었다.¹⁴³⁾

이처럼 앞에서 살펴본 비디오 이미지와 언어를 반복해 놓은 박현기의 작품들도 불이사상으로 설명이 가능하다. 백남준의 작품에서 TV를 바라보고 있는 부처나 중생이나 별반 다를 것이 없듯이, 박현기의 <작품-1>(1985)과 <작품-5>(1985)에서 TV 모니터를 더듬는 행위자가 박현기일 수도 있고 박현기가 아닐 수도 있다는 사실 또한 별반 다를 것이 없었다(도 110, 109). 그리고 <무제>(1983)에서 돌이 아니라고 말하면서 돌인 것처럼 행동하는 박현기가 돌일 수도 있고 돌이 아닐 수도 있다는 사실은 별로 중요한 사실이 아니었으며, <무제(여기, 가마쿠라)>(1985)에서

142) ‘불이(不二)’라는 것은 현상세계의 사물들이 물·심(物·心), 자·타(自·他), 선·악(善·惡), 고·락(苦·樂) 등으로 대립되어 상대적으로 보이지만, 궁극적인 본질은 둘로써 분열된 것이 아니라 하나의 절대로 이루어진다는 것이다. Yanagida Seizan, 『선과 일본문화』 (1995), 한보량 옮김, 불광 출판부, 1995, p. 89.

143) John G. Hanhardt, *Nam June Paik*(New York: W W Norton & Co Inc, 1982), p. 100.

‘KAMAKURA’가 지명 가마쿠라일 수도 있고 사람 가마쿠라일 수도 있다는 점 또한 작가 입장에서 크게 중요한 일이 아니었다(도 111, 112). 즉, 박현기는 우리의 불안정한 지각과 인식의 한계를 강조하기 위해 비디오 이미지와 언어를 중첩시켜 놓은 것일 뿐이며, 이를 동양의 불이사상으로 해석함으로써 결국 이 모든 것들은 인식의 차이일 뿐 서로 다른 두 문장의 본질적인 의미는 다르지 않다는 사실을 강조한 것이었다.

결과적으로 1980년부터 1985년까지 박현기 작품에 등장한 행위는 초반에는 비디오를 통한 기록에 초점을 맞추었지만, 후반에는 행위를 비디오 이미지 또는 언어와 결합함으로써 오브제 작품과 환경 작품에서 그가 모색했던 주제를 행위 작품에서도 이어서 탐구해 보았다는 사실을 알 수 있었다. 박현기는 비디오 이미지와 언어의 반복이 담긴 행위 작품을 통해 이쪽과 저쪽 중 무엇이 맞는지에 대한 관람자들의 인식을 교란시켜 우리의 불안정한 지각과 인식의 한계를 강조하였고, 궁극적으로 동양의 불이사상으로 이쪽과 저쪽의 경계를 해체하여 우리가 헷갈렸던 개념의 본질적인 실체는 별반 다를 것이 없다는 사실을 역설한 것이라 정리해 볼 수 있겠다.

제 4 장 결론

지금까지의 논의를 통하여 박현기가 1974년부터 1985년까지 제작한 초기 작품을 분석해 보았다. 이를 위해 박현기 초기 작품의 형성 배경을 두 가지 측면으로 나누어 살펴보았는데, 먼저 박현기가 초기시기 작품 활동을 해나갔던 1970-80년대 한국미술의 상황에 대해 알아보았다. 앵포르멜 이후 1960년대 말 한국화단에서는 평면에서 벗어나 새로운 미술을 수용하고자 하는 움직임이 시작되었고, 본격적으로 1970년대부터 「한국청년작가연립회」, 「제4집단」, 「AG」, 「ST」, 「신체제」와 같은 그룹에 의해 오브제, 환경, 행위 등의 탈평면적 미술 경향이 새롭게 시도되어 1980년대까지 이어져 나타났다.

이 시기 한국화단에는 일본의 탈회화적 전위미술이 큰 영향을 미쳤는데, 특히 모노하는 이우환을 중심으로 전파되어 우리 작가들의 작품에서 외관상으로 일본과 비슷한 작품들이 눈에 띈었다. 그럼에도 기존의 미술에서 벗어나 새로운 미술을 시도해 보았다는 점은 우리 미술의 큰 성과였으며, 구체적으로 급격히 발전한 한국사회를 반영한 기성 오브제와 물성이 중시된 자연 오브제, 전시장 안이 아닌 밖으로 나가 자연현상을 소재로 삼은 환경, 그리고 해프닝·이벤트·퍼포먼스 등의 행위가 등장하였다.

1970-80년 서울화단을 중심으로 나타난 미술의 탈평면적 경향은 박현기의 주 활동 무대였던 대구화단으로도 이어졌다. 1970년대 초중반부터 《대구현대미술제》를 중심으로 오브제, 환경, 행위, 비디오가 대구의 현대 작가들에 의해 모색되기 시작하여 1980년대까지 나타났는데, 이러한 대구 미술계의 분위기는 박현기가 초기 작품을 제작하는데 영향을 미쳤다. 박현기는 1970년대 대구의 현대미술 전시에 적극적으로 참여하여 탈평면 미술을 학습하였고, 1980년대 대구에서 이론 활동과 교류 활동을 통해 작품의 폭을 넓혀갔다. 대구에서의 활동을 기반으로 박현기는 1979

년과 1980년에 국제적인 비엔날레에 참여하게 되었는데, 이는 지역작가로서 굉장히 의미 있는 성과였다.

이러한 배경을 바탕으로 제작된 박현기의 1974년부터 1985년까지의 초기 작품은 크게 세 가지 탈평면적 경향으로 나뉘어 나타났다. 첫 번째 경향은 1975년부터 1980년까지의 오브제였고, 두 번째 경향은 1977년부터 1982년까지의 환경, 그리고 세 번째 경향은 1980년부터 1986년까지의 행위였다. 먼저 첫 번째 경향인 오브제는 눈속임을 유발하는 장치로 사용되어 ‘본다는 것’에 대해 생각해보게 하였다. 작가 주변에서 흔히 발견할 수 있는 건축용 산업재료나 반영적 성격의 기성 오브제 또는 돌과 같은 자연 오브제를 이용해 시각적 착시를 유도함으로써 가상 이미지와 실재 이미지 사이에서 보는 이들의 지각을 교란시킨 것이다. 이를 통해 박현기는 인간의 불완전한 지각과 인식에 대한 문제를 건드렸다.

두 번째 경향인 환경은 자연환경과 도시환경을 포함하는 확장된 장으로서 인간의 인식의 범위에 대해 탐구해볼 수 있게 하였다. 낙동강과 대구 도심에서는 장소성과 시간성이 개입되어 변화가 동반되었는데, 각각의 변화는 보이는 것과 보이지 않는 것의 대비를 극명하게 드러내 주었다. 자연 속에서의 변화는 실상과 허상, 사이트와 논사이트의 관계를 역동적으로 만들어 보이는 곳에서 보이지 않는 곳까지 인식을 확장시켰고, 도심 속에서의 변화는 보이지 않는 곳은 반영해내지 못하는 거울과 모니터에 의해 일정 부분만 담김으로써 인식의 한계를 드러내주었다. 이를 통해 박현기는 우리가 인식할 수 있는 세계는 부분적이며 불완전하다는 사실을 말해주었다.

세 번째 경향인 행위는 초반에는 단순히 비디오를 통해 기록되는 것에 초점이 맞춰져 있었지만, 점차 행위를 비디오 이미지 또는 언어와 결합함으로써 우리가 인식하는 사물의 실체의 고유성에 대해 생각해보게 하였다. 박현기는 비디오 이미지와 언어의 반복이 담긴 행위를 보여줌으로써 이쪽과 저쪽 중 무엇이 맞는 것인지를 헷갈리게 만들었는데, 궁극적으로 이 둘의 경계를 동양의 불이사상으로 해체시킴으로써 우리가 인식하는 사물의 본질적인 실체는 절대적으로 고유한 존재가 아니라는 사실

을 강조하였다. 우리를 헛갈리게 만들었던 개념들은 사실 서로 별반 다르지 않으며, 각자가 인식하는 것에 따라 다르게 느껴졌을 뿐임을 말하고자 한 것이다.

이와 같은 논의를 통하여 박현기가 초기 작품의 형식적인 측면에서는 오브제, 환경, 행위와 같은 다양한 탈평면적 경향을 사용하면서도, 내용적인 측면에서는 일관된 주제를 다루었다는 사실을 알 수 있었다. 즉, 인간의 불완전한 지각과 인식에 대한 문제를 주제로 다루면서 그것을 보여주는 방식에 있어서 소재나 형식을 달리한 것이었다. 이러한 박현기의 초기시기 작품 중에서도 오브제 작품에서는 일본의 영향 하에 있던 1970년대 한국화단의 다른 작가들의 작품에서처럼 이우환의 영향이 보이기도 하였다. 그러나 박현기는 점차 자신만의 방식을 구축해나가기 시작하며 다른 작가들과는 차별화된 작품세계를 보여주었다. 형식적으로는 그가 사용한 다양한 탈평면 매체를 서로 결합하고, 이를 내용적으로 접근할 때에는 동양의 불이사상에 가까운 태도를 보여준 것이다. 급기야는 오브제와 비디오를 결합하여 모니터 속의 돌을 동양적인 시선으로 관조한 그의 작품 <무제(TV 돌탑)>은 2회 연속 국제무대에 진출하게 되었는데, 이는 국내외 미술계에서 박현기만의 독자성을 인정받게 된 의미 있는 성과였다.

다양한 매체를 횡단하며 사물을 고정된 시선으로 바라보지 않는 박현기의 이러한 확장된 시각은, 그가 회화라는 중심언어에서 벗어나 건축을 공부하고 서울이라는 중심화단을 벗어나 대구에서 작업을 했던 배경이 크게 작용해 만들어진 것이라 볼 수 있다. 따라서 본 연구자는 지금까지 박현기의 작품세계를 비디오 작품의 맥락 안에서만 다루어온 선행연구와는 달리, 그의 초기 작품에 나타난 급변하는 한국 현대미술의 상황 속에서 새롭게 시도된 탈평면적 미술 경향에 대해 살펴보았다. 이를 통해 박현기의 작품세계를 보다 다양하게 해석할 수 있는 기회가 되기를 기대해 본다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 국립아시아문화전당, 『해프닝과 이벤트: 1960-70년대 한국의 행위에
술』, 국립아시아문화전당, 2016.
- 김경서, 『감추고 드러내기 있게하기』, 다빈치, 2006.
- 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, 2006.
- , 『한국 현대미술자료 약사 1960-1979: 정치·경제·사회와 함께 보
는 한국현대미술』, ICAS, 2003.
- , 『한국의 실험미술』, 시공사, 2003.
- 김옥렬·박민영, 『강정 대구현대미술제』, 민속원, 2016.
- 김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1993.
- 김홍희, 『굿모닝, 미스터 백!』, 디자인하우스, 2007.
- , 『한국화단과 현대미술』, 눈빛, 2003.
- 대구문화재단, 『1960-70년대 대구미술의 현대성에 대한 해석』, 대구문
화재단, 2013.
- 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당, 2000.
- , 『한국 현대미술의 미의식』, 재원, 1995.
- 오광수 선생 고회기념논총 간행위원회, 『한국 현대미술 새로 보기』, 미
진사, 2007.
- 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기Ⅱ VOL.1』, ICAS, 2001.
- , 『한국현대미술 다시 읽기Ⅱ VOL.2』, ICAS, 2001.
- 유우리, 『먹기 싸기 IN-PUT OUT-PUT』, 아침미디어, 1997.
- 윤진섭, 『한국 모더니즘 미술 연구』, 재원, 2000.
- 이용우, 『비디오 예술론』, 문예마당, 2000.
- 이원곤, 『아르코 미디어 비평 총서 시리즈6: 작가 박현기』, 한국문화예
술위원회 아르코미술관, 2014.
- 이중희, 『일본 근현대 미술사』, 예경, 2010.

- 이혁발, 『행위미술 이야기』, 사문난적, 2012.
- 한국현대미술사연구회, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2004.
- Henri, Adrian, 『전위예술이란 무엇인가? 토탈아트 Total Art: Environments, Happenings, and Performance』 (1974), 김복영 옮김, 정음문화사, 1984.
- Kwon, Miwon, 『장소특정적 미술 One Place After Another』 (2002), 김민규·우정아·이영옥 옮김, 현실문화, 2013.
- Rush, Michael, 「뉴미디어 아트 New Media in Late 20th Century Art」 (1999), 심철웅 옮김, 시공사, 2013.
- Morgan, Robert C., 『개념미술 Art Into Ideas: Essays On Conceptual Art』 (1996), 양은희 옮김, 케임브리지, 2007.
- Seizan,, Yanagida, 『선과 일본문화』, 한보광 옮김, 불광 출판부, 1995.
- Hanhardt, John G., *Nam June Paik*, New York: W W Norton & Co Inc, 1982.
- Lippard, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, London: University of California Press, 1973.
- Munro, Alexandra, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Smithson, Robert, *Robert Smithson: The Collected Writings*. ed Jack Flam, Los Angeles: University of California Press, 1996.

<전시도록> (연도순)

- 『신체제 창립전』, 신체제 브로슈어, 1970.
- 『제2회 AG전』, 한국아방가르드협회 브로슈어, 1971.
- 『제2회 ST전』, Space and Time 브로슈어, 1973.
- 『제6회 ST전』, Space and Time 브로슈어, 1977.
- 『한국실험작가전』, 대구백화점화랑 전시도록, 1980.

- 『박현기전』, 맥향화랑 전시도록, 1981.
- 『공간의 반란 - 한국의 입체·설치·퍼포먼스 1967-1995』, 서울시립미술관 전시도록, 1995.
- 『미디어와 사이트』, 부산시립미술관 전시도록, 1998.
- 『대구미술 다시보기 - 대구현대미술제 '74 -'79』, 대구문화예술회관 전시도록, 2004
- 『Reality Check - 한국 테크놀로지 아트의 태동과 전개』, 대전시립미술관 전시도록, 2004.
- 『한국의 행위미술 1967-2007』, 국립현대미술관 전시도록, 2007.
- 『박현기 유작전 - 현현(顯現)』, 대구문화예술회관 전시도록, 2008.
- 『박현기: 한국 비디오 아트의 선구자 박현기 10주기 기념 회고전』, 갤러리현대 전시도록, 2010.
- 『김구림: 잘 알지도 못하면서』, 서울시립미술관 전시도록, 2013.
- 『이건용 - 달팽이 걸음』, 국립현대미술관 전시도록, 2014.
- 『박현기 1942-2000 만다라』, 국립현대미술관 전시도록, 2015.
- 『사물의 소리를 듣다: 1970년대 이후 한국 현대미술의 물질성』, 국립현대미술관 전시도록, 2015.
- PARK HYUN-KI*, Osaka: Kodama Gallery exh. cat, 1993.

<학위논문>

- 김미경, 「1960-70년대 한국의 실험미술과 사회」, 박사학위논문, 이화여자대학교, 2000.
- 박민영, 「박현기의 비디오 작품 연구」, 석사학위논문, 영남대학교, 2007.
- 신기혜, 「박현기의 작품세계 연구 - 미디어 설치와 평면작품을 중심으로」, 석사학위논문, 홍익대학교, 2016.
- 이현아, 「1950-60년대 일본 미술그룹의 전위적 성격 연구」, 석사학위논문, 이화여자대학교, 2007.

진선희, 「한국 자연미술가 협회 야투 연구」, 석사학위논문, 홍익대학교, 2016.

Mika Yoshitake, “Lee Ufan and the Art or Mono-ha in Postwar Japan(1968-1972)”, Ph. D. diss., University of California at Los Angeles, 2012.

<학술지 및 정기간행물>

강태희, 「1970년대의 행위미술 이벤트 - ST 멤버의 작품을 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제13권(2001), 현대미술사학회, pp. 7-33.

———, 「우리 나라 초기 개념미술의 현황: ST 전시를 중심으로」, 『한국예술종합학교논문집』, 제4권(2001), 한국예술종합학교, pp. 138-74.

권미옥, 「인공갤러리와 황현욱」, 『대구문화』, 2017.12, p. 52.

그룹토론(김용민, 성능경, 이건용, 사회: 김복영), 「사건 장과 행위의 통합 ‘로지컬 이벤트」, 『공간』, 1976.08, pp. 42-45.

김동현, 「김구림의 <현상에서 흔적으로>(1970) 작품 연구」, 『미술사문화비평』, 제5권(2014), 미술사문화비평학회, pp. 7-28.

김리천, 「[이즘과 그룹] 다각적인 활동을 통한 현대미술의 전개 - 한국 미술청년작가회」, 『미술세계』, 1988.10, pp. 66-69.

김미경, 「《제4집단》(1970)」, 『미술사논단』, 제11권(2000), 한국미술연구소, pp. 253-78.

———, 「한국의 실험미술 - AG를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』, 제6권(1998), 한국근현대미술사학회, pp. 373-404.

———, 「한국: 1960년대 후반 그룹운동의 의미 - <한국청년작가연립전>에 대한 소고」, 『한국근현대미술사학』, 제5권(1997), 한국근현대미술사학회, pp. 144-76.

- 김미정, 「인식과 행위의 주체, 미술가: 1970년대 한국사회 속 ST 미술 운동의 의미」, 『국립현대미술관 연구논문』, 제8권(2016), 국립현대미술관, pp. 145-65.
- 김용희, 「한일기본조약의 의의와 한계: 한일관계 50년의 성찰」, 『일본 연구논총』, 제43권(2016), 현대일본학회, pp. 193-216.
- 김은지, 「기술문화 - 비디오클립 - Cinder 2013 출현과 비디오클립과 백남준의 비디오 영상과의 관계분석 -」, 『기초조형학연구』, 제15권(2014), 한국기초조형학회, pp. 119-28.
- 김이순, 「한국 근현대미술에서 ‘조각’ 개념과 그 전개」, 『한국근현대미술사학』, 제22권(2011), 한국근현대미술사학회, pp. 36-53.
- 김정희, 「‘보이는 것과 보이지 않는 것과 그 사이의 접점’을 통한 이우환의 조각 작품 읽기」, 『현대미술사연구』, 제15권(2003), 현대미술사학회, pp. 179-212.
- 류한승, 「1970년대 중·후반의 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』, 제7권(2015), 국립현대미술관, pp. 103-27.
- _____, 「《1960~70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》 이강소 대담」, 『국립현대미술관 연구논문』, 제8권(2016), 국립현대미술관, pp. 190-204.
- 민희정, 「박현기의 탈테크놀로지 영상에 관한 고찰 - 거울작업을 중심으로」, 『기초조형학연구』, 제17권(2016), 한국기초조형학회, pp. 113-27.
- _____, 「박현기 미디어 작업에 대한 소고 - 1978년부터 1982년까지의 초기 작업을 중심으로」, 『미술이론과현장』, 제19권(2015), 한국미술이론학회, pp. 41-81.
- 박남희, 「대구현대미술의 태동과 전개」, 『한국학논집』, 제49권(2012), 계명대학교 한국학연구원, pp. 187-232.
- 박미성, 「1960년대 한국의 오브제, 행위 미술과 일본 구타이 미술의 관계」, 『문화교류연구』, 제6권(2017), 한국국제문화교류학회, pp. 5-20.

- 박윤조, 「이승택과 고승현 작품 속 자연공간 연구」, 『기초조형학연구』, 제14권(2013), 한국기초조형학회, pp. 243-53.
- 박일호, 「환경미술의 의미와 전망: 생태학과 미술」, 『현대미술학논문집』, 제6권(2002), 현대미술학회, pp. 67-93.
- 신정훈, 「1960년대 말 한국미술의 ‘도시문명에의 참여’」, 『미술사학』, 제28권(2014), 한국미술사교육학회, pp. 189-217.
- 오광수, 「한국미술 70년대를 맞으면서」, 『AG』, 1970.03, pp. 2-3.
- 윤진섭, 「한국의 초기 ‘해프닝(Happening)’에 관한 연구」, 『예술논문집』, (2010), 대한민국예술원.
- 이강소, 「내일을 모색하는 작가들 - 제5회 대구현대미술제」, 『공간』, 1979.09, pp. 72-79.
- 이건용, 성능경, 윤진섭, 류한승, 「‘이건용의 이벤트’ 좌담회」, 『국립현대미술관 연구논문』, 제6권(2014), 국립현대미술관, pp. 152-72.
- _____, 「[기획특집: 행위미술] 한국행위미술의 전개와 그 주변」, 『미술세계』, 1989.08, pp. 48-53.
- 이교준, 이명미, 권오봉, 정병국 좌담, 「특집 황현욱, 너무 낡은 시대에 너무 젊게 이 세상에 오다 - 황현욱의 대구시절 발자취를 추적하다」, 『월간미술』, 2016.02, pp. 80-85.
- 이원곤, 「박현기의 ‘비디오돌탑’에 대한 재고 - 작가의 유고(遺稿)를 중심으로」, 『기초조형학연구』, 제12권(2011), 한국기초조형학회, pp. 449-58.
- _____, 「비디오 설치에서의 인터페이스에 관한 연구 - 샤머니즘과 구조적 유사성을 중심으로」, 『기초조형학연구』, 제4권(2003), 한국기초조형학회, pp. 335-43.
- 이인범, 「이승택 작품 연구 - ‘비조각’ 개념을 중심으로」, 『미술사학보』, 제49권(2017), 미술사학연구회, pp. 249-72.
- 이 일, 「변화와 모색 그리고 실험」, 『공간』, 1976.11, pp. 42-48.
- 이태수, 「80년대 대구미술」, 『미술세계』, 1989.12, pp. 28-33.

- 이효문, 「아르테 포베라의 전개 및 표현형식에 관한 연구」, 『유럽문화예술학회』, 제5권(2012), 유럽문화예술학회, pp. 49-89.
- 장석원, 「비디오 인스탈레이션의 현장화 - 박현기의 「Media as Translators」 전의 현장을 찾아」, 『공간』, 1982.08, pp. 76-83.
- 전혜숙, 「미술개념의 변화와 미국의 1968년 - 개념미술의 등장을 중심으로」, 『미국사연구』, 제28권(2008), 한국미국사학회, pp. 149-78.
- 정연심, 「1960-70년대 한국의 퍼포먼스와 미술가의 몸」, 『미술이론과 현장』, 제22권(2016), 한국미술이론학회, pp. 233-55.
- _____, 「문화번역의 맥락에서 본 한국 미디어 설치 - 제1세대 비디오 작가 박현기를 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제36권(2014), 현대미술사학회, pp. 86-119.
- 조수진, 「<제4집단> 사건의 전말: ‘한국적’ 해프닝의 도전과 좌절」, 『미술사학보』, 제40권(2013), 미술사학연구회, pp. 141-72.
- 조중권, 「미술 일반의 문제를 넘어선 가능성 - 비디오 작가 박현기씨와의 대화」, 『공간』, 1981.06, pp. 18-25.
- 진휘연, 「사이트 담론의 역사적 고찰과 비전」, 『Visual』, 제2권(2003), 한국예술종합학교 미술원 조형연구소, pp. 32-45.
- 최병소, 「특집 황현욱, 너무 낡은 시대에 너무 젊게 이 세상에 오다 - 그를 처음 만난 기억」, 『월간미술』, 2016.02, p. 86.
- Lucy R. Lippard, John Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Art International* 12:2(February 1968), pp. 31-36.
- Morgan, Rober C., “Park Hyun-ki: Neo-Metaphysical Video and Conceptual Art”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 29:3(September 2007), pp. 30-33.

<인터뷰 및 기타자료>

이교준·박두영 인터뷰, 대구 이교준 작업실, 2018년 01월 24일.

- 이교준, 「인공갤러리와 황현욱」, 2017.10.25; 출처: 대구미술관 포럼자료, 2018년 01월 24일.
- 박현기, 「제4회 대구현대미술제 출품작 <무제> 관련 작가노트」, 1978로 추정; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/IVa/002.
- _____, 「<무제(TV 돌탑)>관련 작가노트」, 연도미상; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/IVa/042.
- _____, 「1982년 박현기 드로잉북」, 1982; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/IIb/0006.
- _____, 「연도미상 드로잉북」, 연도미상; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/II d/0008.
- _____, 시청각자료, 「1978년 이강소 비디오 작업 《제4회 대구현대미술제》 소개 인터뷰 영상(대구 KBS) 베타맥스(Betamax)」, 1978; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/IIIa/0001.
- _____, 시청각자료, 「1978년(추정) <김영진, 최병소, 이현재> 베타맥스(Betamax)」, 1978(추정); 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/IIIa/0002.
- _____, 시청각자료, 「1984년 박현기 <이우환(Lee U-FAN) '84> 베타맥스(Betamax)」, 1984; 출처: 국립현대미술관 미술연구센터 박현기 컬렉션, 박성우 기증, 참조코드: MC2012.03/IIIa/0032.
- 「전위작품 향토 화단에 첫선」, 『매일신문』, 1973, 3, 27.

도 판 목 록

- [도판 1] 박현기, <무제(TV 돌탑)>, 1978, 단채널 비디오; 모니터, 돌.
- [도판 2] 박현기, <무제(TV 시소)>, 1984, 단채널 비디오; 모니터, 돌, 철판, 40x270x72cm.
- [도판 3] 최봉현, <색연통>, 1967, 연통.
- [도판 4] 김영자, <성냥 111>, 1967, 성냥, 성냥갑.
- [도판 5] 이태현, <작품 II>, 1967, 변기, 고무장갑.
- [도판 6] 심선희, <미니 1>, 1967.
- [도판 7] 정강자, <키스미>, 1967.
- [도판 8] 강하진, <상황>, 1974.
- [도판 9] 김구림, <빗자루와 걸레>, 1973, 빗자루, 걸레.
- [도판 10] 김구림, <삽>, 1974, 삽.
- [도판 11] 김구림, <의자>, 1975, 천, 의자.
- [도판 12] 이건용, <体 71-12>, 1971, 나무, 흙, 1400x3080cm.
- [도판 13] 심문섭, <관계-(合)>, 1971, 나무, 1000x400x20cm.
- [도판 14] 박석원, <71-積, A>, 1971, 나무, 흙, 200x1200x10cm.
- [도판 15] 최명영, <변질-극>, 1971, 패널, 포, 흙, 300x550x200cm.
- [도판 16] 다카마츠 지로(高松次郎), <16개의 單位(手前)와 37개의 單位>, 1970.
- [도판 17] 이건용, <신체향>, 1971, 나무, 흙.
- [도판 18] 황현욱, <비일체성>, 1973, 포, 돌, 200x200x15cm.
- [도판 19] 성능경, <상태성>, 1973, 스텐레스, 돌, 200x100x100cm.
- [도판 20] 김용민, <무제>, 1977, 통나무, 벽돌.
- [도판 21] 이승택, <연기>, 1960.
- [도판 22] 이승택, <하천에 떠내려가는 불붙은 화판>, 1964, 화판, 불.
- [도판 23] 이승택, <바람>, 1970, 생목, 형겔.
- [도판 24] 이승택, <바람 민속놀이>, 1971, 형겔, 100x8000x2000cm.
- [도판 25] 모토나가 사다마사(元永定正), <물>, 1956, 아시야공원.

- [도판 26] 김구림, <현상에서 흔적으로>, 1970, 한강 살곳이 다리 부근.
- [도판 27] 《제3회 ST 회원전》 공동기획 작품, 1974.
- [도판 28] 이성자, <작품>, 1976, 비닐주머니.
- [도판 29] 고승현, <무제>, 1981, 비닐주머니.
- [도판 30] 청년작가연립회, <비닐우산과 촛불이 있는 해프닝>, 1967, 중앙공보관 화랑.
- [도판 31] 정강자, <투명풍선과 누드>, 1968, 세시봉 음악감상실.
- [도판 32] 한국청년작가연립회, 《청년작가연립전》 개막일 가두시위 장면, 1967.
- [도판 33] 제4집단, <기성문화예술의 장례식>, 1970.
- [도판 34] 제2회 《구타이전》 참여작가들의 가두시위, 1957.
- [도판 35] 이견용, <건빵먹기>, 1975, 국립현대미술관.
- [도판 36] 이견용, <다섯 걸음>, 1975, 국립현대미술관.
- [도판 37] 이견용, <10번 왕복>, 1975, 국립현대미술관.
- [도판 38] 성능경, <수축과 팽창>, 1976, 신문회관.
- [도판 39] 김용민, <물걸레>, 1976, 서울화랑.
- [도판 40] 김기동, <스레트, 에나멜>, 1974.
- [도판 41] 황현욱, <매체>, 1974.
- [도판 42] 《한국실험작가전》 도록에 실린 ‘실험’에 대한 사전적 정의, 1974.
- [도판 43] 김재윤, <작품>, 1974, 타이어.
- [도판 44] 김영진, <Re-Create 7>, 1975, 사다리.
- [도판 45] 이강소, <무제>, 1975, 돌.
- [도판 46] 김청정, <노방의 돌>, 1975, 돌.
- [도판 47] 《10인의 입체작업》 전시전경, 1985.
- [도판 48] 박두영, <무제>, 1986, 난초분, 명태, 타이어.
- [도판 49] 황현욱, <돌글이벤트>, 1978, 달성군 냉천계곡.
- [도판 50] 문범, <본다는 것>, 1979, 달성군 낙동강변.
- [도판 51] 김문자, <다듬이소리-08-78>, 1978, 달성군 냉천계곡.

- [도판 52] 김영진, <풍선이벤트>, 1978, 달성군 냉천계곡.
- [도판 53] 이강소, <Painting 1978 - 1~6>, 1978, 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 54] 김영진, <1978/2>, 1978. 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 55] 최병소, <무제>, 1978. 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 56] 박현기, <무제>, 1978, 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 57] 박현기, <74-Q>, 1974.
- [도판 58] 박현기, <우+상=0>, 1974.
- [도판 59] 박현기, <몰(沒)>, 1975, 캔버스에 흙손자루, 채색. 90x90cm.
- [도판 60] 박현기, <포플러 이벤트>, 1977, 낙동강 강정 백사장 강변.
- [도판 61] 박현기, <물 기울기>, 1979.
- [도판 62] 박현기, <무제(TV 돌탑)>, 1980, 단채널 비디오; 모니터, 돌.
- [도판 63] 1981년 12월 현대미술 독서모임.
- [도판 64] 현대미술 독서모임에서 함께 읽었던 텍스트 중 일부.
- [도판 65] 서승원, <동시성 74-28>, 1974.
- [도판 66] 이승조, <핵 F-90>, 1974.
- [도판 67] 최명영, <등식>, 1974.
- [도판 68] 세키네 노부오(關根神夫), <위상-대지(位相-大地)>, 1968.
- [도판 69] 이우환, <제4의 구조 A>, 1969.
- [도판 70] 이우환, <제4의 구조 B>, 1969.
- [도판 71] 박현기, <무제>, 1977, 돌, 페인트.
- [도판 72] 박현기, <무제 77-12>, 1977, 합판에 채색.
- [도판 73] 황현욱, <무제>, 1975년경으로 추정, 목판재.
- [도판 74] 백남준, <TV 물고기>, 1975, 3채널 비디오; 모니터, 어항.
- [도판 75] 박현기, <무제(반영 시리즈)>, 1979, 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 76] 다카마츠 지로(高松次郎), <물결기둥>, 1968, 나무에 래거,
192.5x9x9cm.
- [도판 77] 박현기, <무제>, 1978, 돌, 합성수지.
- [도판 78] 박현기, <무제>, 1980, 돌, 철판.
- [도판 79] 이우환, <관계향>, 1971, 돌, 유리.

- [도판 80] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품1)>, 1982, 단채널 비디오;
모니터, 돌.
- [도판 81] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품4)>, 1982, 단채널 비디오;
모니터.
- [도판 82] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품2)>, 1982, 단채널 비디오;
모니터, 캔, 병.
- [도판 83] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품6)>, 1982, 나무판, 종이,
화장지.
- [도판 84] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품3)>, 1982, 슬라이드 프로
젝터, 유리.
- [도판 85] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품5)>, 1982, 낙동강 백사장.
- [도판 86] 박현기, <무제>, 1981, 슬라이드 프로젝터, 돌.
- [도판 87] 박현기, <무제>, 1981, 슬라이드 프로젝터, 돌.
- [도판 88] 박현기, <무제>, 1983, 슬라이드 프로젝터, 돌, 거울.
- [도판 89] 로버트 스미슨(Robert Smithson), <논사이트(프랭클린, 뉴저
지) A Nonsite(Franklin, New Jersey)>, 1968.
- [도판 90] 박현기, <도심지를 지나며 작품A>, 맥향화랑 벽을 허무는 설
치 전경, 1981.
- [도판 91] 박현기, <도심지를 지나며 작품A>, 1981, 돌, 거울.
- [도판 92] 박현기, <도심지를 지나며 작품B>, 트레일러 위의 돌, 1981.
- [도판 93] 박현기, <도심지를 지나며 작품B>, 도심을 달리는 전경, 1981.
- [도판 94] 박현기, <도심지를 지나며 작품B>, 대구 도시횡단 계획도
1981.
- [도판 95] 박현기, <도심지를 지나며 작품B>, 전시장 부분 상세도, 1981.
- [도판 96] 박현기, <도심지를 지나며 작품B>, 대구은행 외국부 앞 인도
설치 전경, 1981.
- [도판 97] 박현기, <도심지를 지나며 작품C>, 동성로 거리 설치 전경,
1981.
- [도판 98] 박현기, <도심지를 지나며 작품C>, 미도 백화점 앞 설치 전

- 경, 1981.
- [도판 99] 박현기, <도심지를 지나며 작품C>, 지하도 계단 위 설치 전경, 1981.
- [도판 100] 박현기, <도심지를 지나며 작품C>, 한일로 8차선상 설치 전경, 1981.
- [도판 101] 박현기, <무제>, 1980, 16mm 필름, 흑백, 무음; 비디오 프로젝터.
- [도판 102] 박현기, <무제>, 1980.
- [도판 103] 박현기, <무제>, 1980.
- [도판 104] 박현기, <작품-2-A>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 105] 박현기, <작품-2-B>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 106] 브루스 나우만(Bruce Nauman), <스튜디오에서 발 구르기 (Stamping in the Studio)>, 1968.
- [도판 107] 브루스 나우만(Bruce Nauman), <거꾸로 회전하기 Revolving Upside Down>, 1968.
- [도판 108] 키스 소니에(Keith Sonnier), <색칠한 발(Painted Foot)>, 1970.
- [도판 109] 박현기, <작품-5>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 110] 박현기, <작품-1>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 111] 박현기, <무제>, 1983, 수화랑.
- [도판 112] 박현기, <무제(여기, 가마쿠라)>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.
- [도판 113] 백남준, <TV 부처>, 1974, 단채널 비디오; 모니터, 폐쇄회로 카메라, 부처상.

도 판



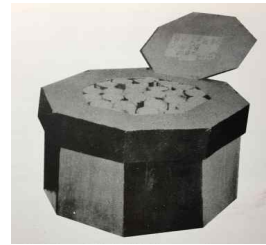
[도판 1] 박현기, <무제(TV 돌탑)>, 1978, 단채널 비디오; 모니터, 돌.



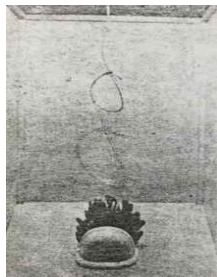
[도판 2] 박현기, <무제(TV 시소)>, 1984, 단채널 비디오; 모니터, 돌, 철판, 40x270x72cm.



[도판 3] 최봉현, <색연통>, 1967, 연통.



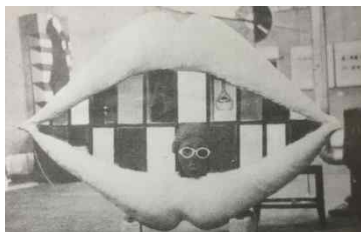
[도판 4] 김영자, <성냥 111>, 1967, 성냥, 성냥갑.



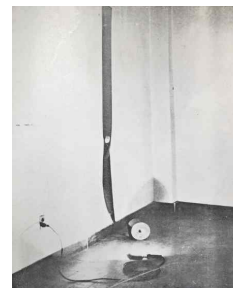
[도판 5] 이태현, <작품 II>, 1967, 변기, 고무장갑.



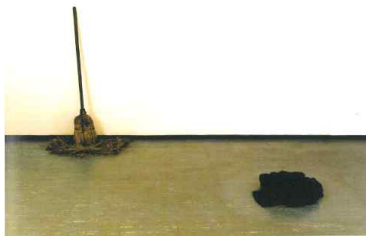
[도판 6] 심선희, <미니 1>, 1967.



[도판 7] 정강자, <키스미>, 1967.



[도판 8] 강하진, <상황>, 1974.



[도판 9] 김구림, <빗자루와 걸레>, 1973, 빗자루, 걸레.



[도판 10] 김구림, <삽>, 1974, 삽.



[도판 11] 김구림, <의자>, 1975, 천, 의자.



[도판 12] 이건용, <체 71-12>, 1971, 나무, 흙, 1400x3080cm.



[도판 13] 심문섭, <관계- (합)>, 1971, 나무, 1000x400x20cm.



[도판 14] 박석원, <71-積, A>, 1971, 나무, 흙, 200x1200x10cm.



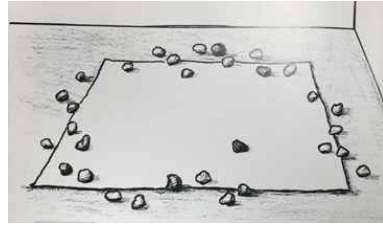
[도판 15] 최명영, <변질-극>, 1971, 패넬, 포, 흙, 300x550x200cm.



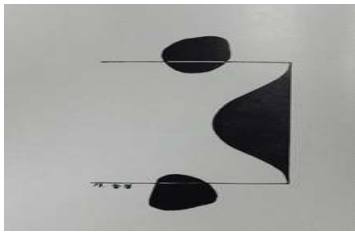
[도판 16] 다카마츠 지로(高松次郎), <16개의 單位(手前)와 37개의 單位>, 1970.



[도판 17] 이건용, <신체
향>, 1971, 나무, 흙.



[도판 18] 황현욱, <비밀체성>, 1973,
포, 돌, 200x200x15cm.



[도판 19] 성능경, <상태성>, 1973,
스텐레스, 돌, 200x100x100cm.



[도판 20] 김용민, <무제>, 1977, 통나
무, 벽돌.



[도판 21] 이승택, <연기>, 1960.



[도판 22] 이승택, <하천에 떠내려가
는 불붙은 화판>, 1964, 화판, 불.



[도판 23] 이승택, <바람>, 1970,
생목, 형짚.



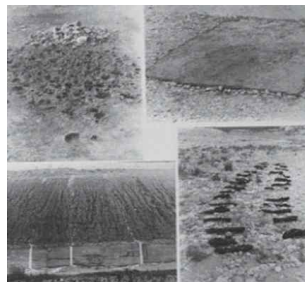
[도판 24] 이승택, <바람 민속놀이>,
1971, 형짚, 100x8000x2000cm.



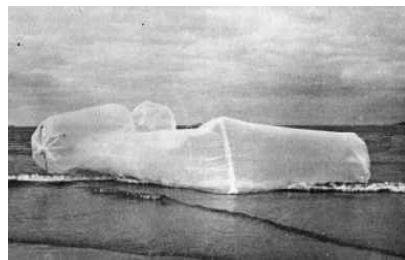
[도판 25] 모토나가 사다마사(元永 定正), <물>, 1956, 아시아공원.



[도판 26] 김구림, <현상에서 흔적으로>, 1970, 한강 살곶이 다리 부근.



[도판 27] 《제3회 ST 회원 전》 공동기획 작품, 1974.



[도판 28] 이성자, <작품>, 1976, 비닐 주머니.



[도판 29] 고승현, <무제>, 1981, 비닐주머니.



[도판 30] 청년작가연립회, <비닐우산과 촛불이 있는 해프닝>, 1967, 중앙공보관 화랑.



[도판 31] 정강자, <투명 풍선과 누드>, 1968, 세시봉 음악감상실.



[도판 32] 한국청년작가연립회, 《청년작가연립전》 개막일 가두시위 장면, 1967.



[도판 33] 제4집단, <기
성문화예술의 장례식>,
1970.



[도판 34] 제2회 《구타이전》
참여작가들의 가두시위, 1957.



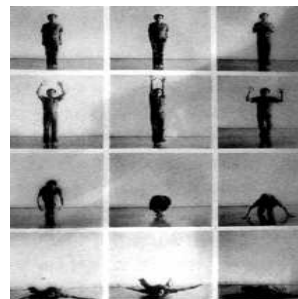
[도판 35] 이견용, <건빵먹
기>, 1975, 국립현대미술관.



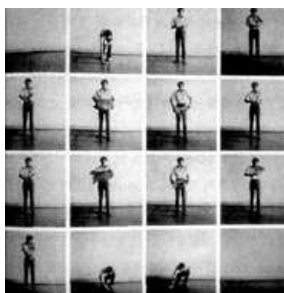
[도판 36] 이견용, <다섯 걸음>,
1975, 국립현대미술관.



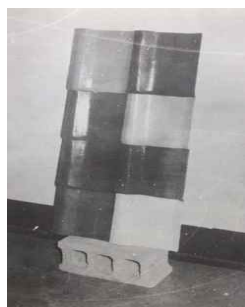
[도판 37] 이견용, <10번 왕복>,
1975, 국립현대미술관.



[도판 38] 성능경, <수축과
팽창>, 1976, 신문회관.



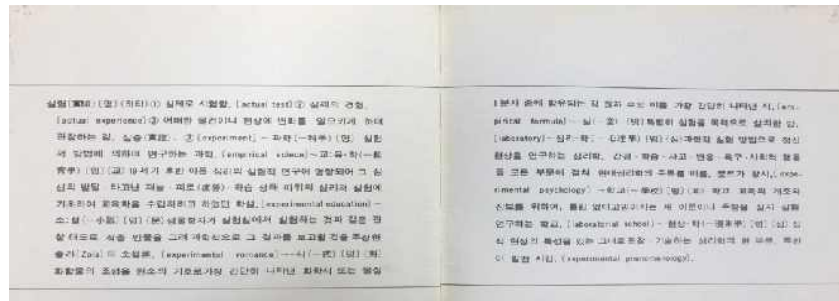
[도판 39] 김용민, <물걸
레>, 1976, 서울화랑.



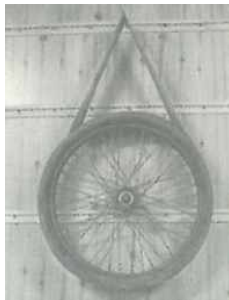
[도판 40] 김기동, <스
레트, 에나멜>, 1974.



[도판 41] 황현욱, <매
체>, 1974.



[도판 42] 《한국실험작가전》 도록에 실린 ‘실험’에 대한 사전적 정의, 1974.



[도판 43] 김재윤, <작품>, 1974, 타이어.



[도판 44] 김영진, <Re-Create 7>, 1975, 사다리.



[도판 45] 이강소, <무제>, 1975, 돌.



[도판 46] 김청정, <노방의 돌>, 1975, 돌.



[도판 47] 《10인의 입체작업》 전시경, 1985.



[도판 48] 박두영, <무제>, 1986, 난초분, 명태, 타이어.



[도판 49] 황현욱, <돌글이벤트>, 1978, 달성군 냉천계곡.



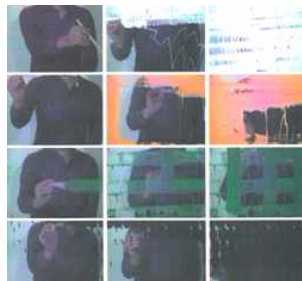
[도판 50] 문범, <본다는 것>, 1979, 달성군 낙동강변.



[도판 51] 김문자, <다듬이소리 -08-78>, 1978, 달성군 냉천계곡.



[도판 52] 김영진, <풍선이벤트>, 1978, 달성군 냉천계곡.



[도판 53] 이강소, <Painting 1978-1~6>, 1978, 단채널 비디오; 모니터.



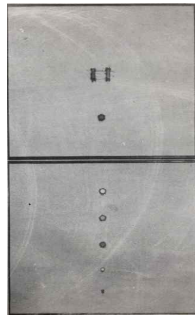
[도판 54] 김영진, <1978/2>, 1978, 단채널 비디오; 모니터.



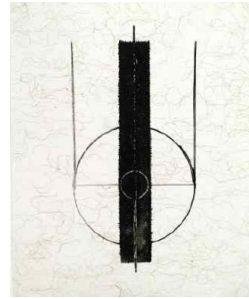
[도판 55] 최병소, <무제>, 1978, 단채널 비디오; 모니터.



[도판 56] 박현기, <무제>, 1978, 단채널 비디오; 모니터.



[도판 57] 박현기,
<74-Q>, 1974.



[도판 58] 박현기, <우+
상=0>, 1974.



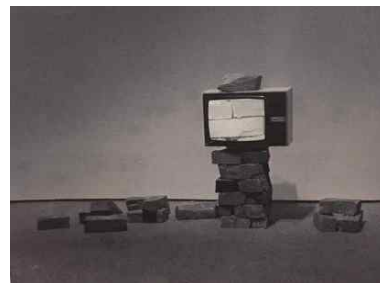
[도판 59] 박현기,
<물(沒)>, 1975,
캔버스에 흙손자
루, 채색, 90x90cm.



[도판 60] 박현기, <포플러 이벤트>,
1977, 낙동강 강정 백사장 강변.



[도판 61] 박현기, <물기울기>, 1979.



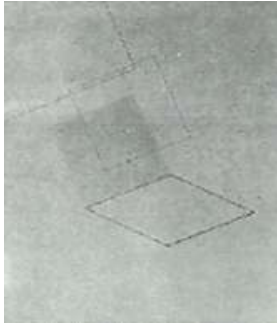
[도판 62] 박현기, <무제(TV 돌탑)>,
1980, 단채널 비디오; 모니터, 돌.



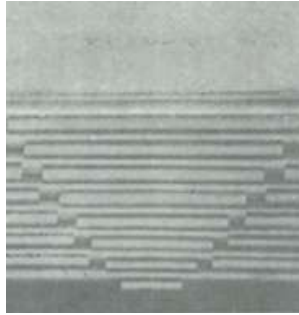
[도판 63] 1981년 12월 현대미술 독서
모임.



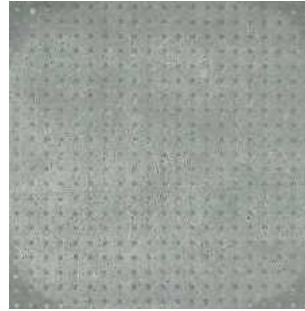
[도판 64] 현대미술 독서모임에서 함
께 읽었던 텍스트 중 일부.



[도판 65] 서승원, <동시성 74-28>, 1974.



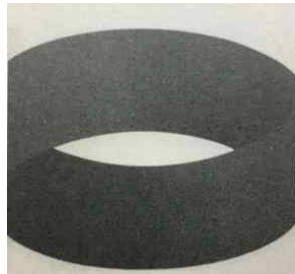
[도판 66] 이승조, <핵 F-90>, 1974.



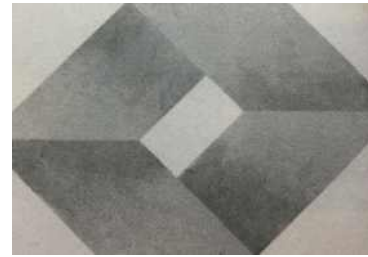
[도판 67] 최명영, <등식>, 1974.



[도판 68] 세키네 노부오(關根 神夫), <위상-대지(位相-大地)>, 1968.



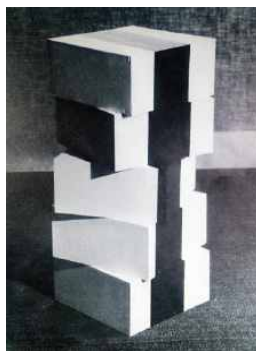
[도판 69] 이우환, <제4의 구조 A>, 1969.



[도판 70] 이우환, <제4의 구조 B>, 1969.



[도판 71] 박현기, <무제>, 1977, 돌, 페인트.



[도판 72] 박현기, <무제 77-12>, 1977, 합판에 채색.



[도판 73] 황현욱, <무제>, 1975 년경으로 추정, 목판제.



[도판 74] 백남준, <TV 물고기>, 1975, 3채널 비디오; 모니터, 어항.



[도판 75] 박현기, <무제(반영 시리즈)>, 1979, 단채널 비디오; 모니터.



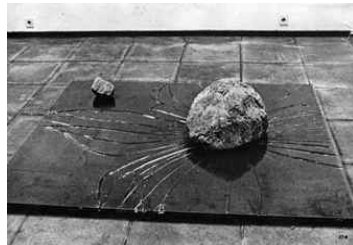
[도판 76] 다카마츠 지로 (高松次郎), <물결기둥>, 1968, 나무에 래거, 192.5 x 9x9cm.



[도판 77] 박현기, <무제>, 1978, 돌, 합성수지.



[도판 78] 박현기, <무제>, 1980, 돌, 철판.



[도판 79] 이우환, <관계항>, 1971, 돌, 유리.



[도판 80] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품1)>, 1982, 단채널 비디오; 모니터, 돌.



[도판 81] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품4)>, 1982, 단채널 비디오; 모니터.



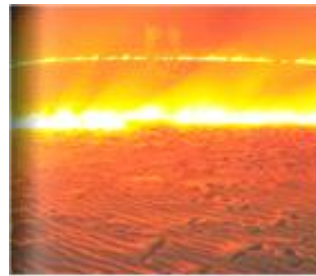
[도판 82] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품2)>, 1982, 단채널 비디오; 모니터, 캔, 병.



[도판 83] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품6)>, 1982, 나무판, 종이, 화장지.



[도판 84] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품3)>, 1982, 슬라이드 프로젝터, 유리.



[도판 85] 박현기, <전달자로서의 미디어(작품5)>, 1982, 낙동강 백사장.



[도판 86] 박현기, <무제>, 1981, 슬라이드 프로젝터, 돌.



[도판 87] 박현기, <무제>, 1981, 슬라이드 프로젝터, 돌.



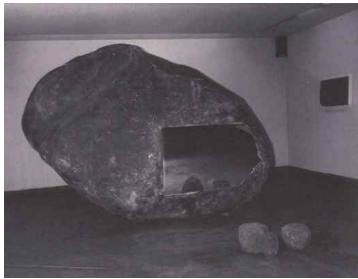
[도판 88] 박현기, <무제>, 1983, 슬라이드 프로젝터, 돌, 거울.



[도판 89] 로버트 스미슨 (Robert Smithson), <논사이트(프랭클린, 뉴저지) A Non site(Franklin, New Jersey)>, 1968.



[도판 90] 박현기, <도심지를 지나며 작품 A>, 맥향화랑 벽을 허무는 설치 전경, 1981.



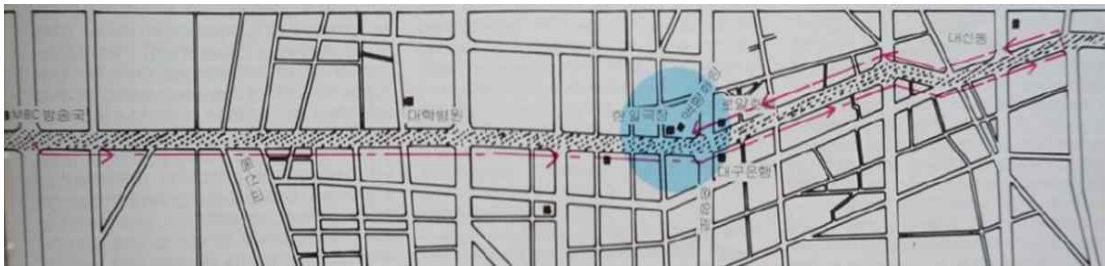
[도판 91] 박현기, <도심지를 지나며 (작품A)>, 1981, 돌, 거울.



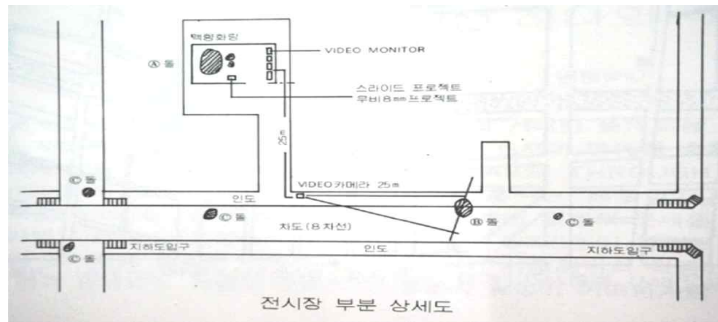
[도판 92] 박현기, <도심지를 지나며 (작품B)>, 트레일러 위의 돌, 1981.



[도판 93] 박현기, <도심지를 지나며 (작품B)>, 도심을 달리는 전경, 1981.



[도판 94] 박현기, <도심지를 지나며(작품B)>, 대구 도시횡단 계획도, 1981.



[도판 95] 박현기, <도심지를 지나며 작품B>, 전시장 부분 상세도, 1981.



[도판 96] 박현기, <도심지를 지나며 (작품B)>, 대구은행 외국부 앞 인도 설치 전경, 1981.



[도판 97] 박현기, <도심지를 지나며 (작품C)>, 동성로 거리 설치 전경, 1981.



[도판 98] 박현기, <도심지를 지나며 (작품C)>, 미도 백화점 앞 설치 전경, 1981.



[도판 99] 박현기, <도심지를 지나며 (작품C)>, 지하도 계단 위 설치 전경, 1981.



[도판 100] 박현기, <도심지를 지나며 (작품C)>, 한일로 8차선상 설치 전경, 1981.



[도판 101] 박현기, <무제>, 1980, 16mm 필름, 흑백, 무음; 비디오 프로젝터.



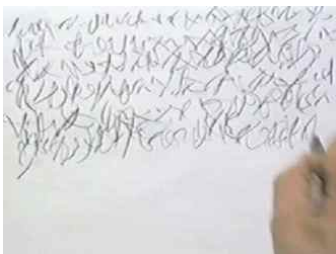
[도판 102] 박현기, <무제>, 1980.



[도판 103] 박현기, <무제>, 1980.



[도판 104] 박현기, <작품-2-A>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.



[도판 105] 박현기, <작품-2-B>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.



[도판 106] 브루스 나우만(Bruce Nauman), <스튜디오에서 발 구르기(Stamping in the Studio)>, 1968.



[도판 107] 브루스 나우만(Bruce Nauman), <거꾸로 회전하기 Revolving Upside Down>, 1968.



[도판 108] 키스 소니어(Keith Sonnier), <색칠한 발(Painted Foot)>, 1970.



[도판 109] 박현기, <작품-5>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.



[도판 110] 박현기, <작품-1>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.



[도판 111] 박현기, <무제>, 1983, 수화랑.



[도판 112] 박현기, <무제(여기, 가마쿠라)>, 1985, 단채널 비디오; 모니터.



[도판 113] 백남준, <TV 부처>, 1974, 단채널 비디오; 모니터, 폐쇄회로 카메라, 부처상.

Abstract

A Study on the Post-Flatness Tendency in Park Hyun-ki's Early Works

Haesun Chung

Interdisciplinary Program in Art Management

The Graduate School

Seoul National University

This paper is a study of analysis on early works of Park Hyun-ki(1942-2000) from 1974 to 1985. Park Hyun-ki is called as the pioneer of video art in Korea. He is considered as an important figure in art history, however, the research about him is relatively scarce, and the range of the research is weighted toward the video art. Therefore this research was begun to expand the scope of the interpretation on his art world. So this research focused not only on video art, but also on the other early experimental art practices from 1974 to 1985 such as the object, the environment, and the performance.

To achieve the objective of the research, this paper firstly examined the conditions of contemporary art in Korea from 1970s to 1980s, which was a background for the formation of Park Hyun-ki's works. After Informel, the Korean art scene deviated from the flatness of painting, and movements were formed to accept new art. The small group movements of 1970s started new practices based on the post-flatness tendency of art including the object, the environment, and the performance, and their practices continued until 1980s. Also from the early to mid 1970s, the practices based on the post-flatness tendency of art began in Daegu art scene as well. The tendency was progressed with Daegu Contemporary Art Festival as a center, and this influenced Park Hyun-ki, since he started his career in Daegu and worked until 1980s.

Under these conditions, this paper examined Park Hyun-ki's early works from 1974 to 1985 in the body of the text based on three tendencies. The object, the environment, and the performance art practices were explored chronologically to inspect his words 'the problems of imperfect perception and awareness'. Therefore the significance of this research lies in the various examination for Park Hyun-ki's art world.

Keywords : Park Hyun-ki, the Post-Flatness Tendency, Object Art, Environmental Art, Performance Art, Daegu Contemporary Art.

Student Number : 2016-21349